CATALOGUE

DU

MUSÉE WIERTZ

PRÉCÉDÉ

D'UNE NOTICE BIOGRAPHIQUE

BRUXELLES
IMPRIMERIE DE Ve PARENT ET FILS, ÉDITEURS
Montagne de Sion, 17

1870

CATALOGUE

DU

MUSÉE WIERTZ

PRÉCÉDÉ

D'UNE NOTICE BIOGRAPHIQUE

BRUXELLES
IMPRIMERIE DE Ve PARENT ET FILS, ÉDITEURS
Montagne de Sion, 17
—
1870

Antoine Wiertz est né à Dinant, aux bords de la Meuse, le 22 février 1806. Son nom de famille semble indiquer une origine allemande, quoique son père, Louis-François Wiertz, fût de Rocroy. Celui-ci, après quatre ans de service dans les armées de la république, de 1799 à 1803, avait été reçu dans les invalides à Louvain. Rentré dans la vie civile, il se fit tailleur, puis s'engagea dans la gendarmerie hollandaise, après la chute de l'empire. Cet homme simple, qui ne dépassa point le grade de brigadier, exerça sur son fils une influence remarquable. Il lui inspira cette vigoureuse ambition de bien faire, cette indomptable soif de renommée qui furent l'unique mobile de l'éminent artiste, et qui le maintinrent toujours au-dessus de tous les intérêts ordinaires de la vie. Pour tout dire en un mot, il lui communiqua, sans s'en douter et avec une rustique naïveté, le souffle héroïque de 1789. C'est le propre des grandes révolutions d'élever les âmes de tous les contemporains, de leur donner je ne sais quelle trempe inconnue auparavant, et qui ne tarde pas à se perdre. Les

plus humbles, les plus obscurs, ceux-mêmes qui n'ont pris aucune part aux événements et qui les ont à peine suivis expriment encore longtemps après des sentiments bien supérieurs à ceux que comporte d'ordinaire leur condition. Il suffit d'avoir vécu en certaines années ardentes pour sortir, de cette flamme, meilleur, plus pur, plus fort. Les idées nouvelles, les généreux élans qui emportent alors les nations pénètrent dans toutes les classes et ennoblissent toute une génération. Par l'intermédiaire de son père, Wiertz hérita de cet esprit de la révolution qui visait à tout renouveler, et qui, pour récompense, ne demandait que la gloire, cet applaudissement des siècles, comme dit Bossuet. Trois mobiles principaux poussent les hommes à agir. Le premier est le sentiment du devoir ou l'idée de se conformer à la volonté divine. C'est le plus élevé de tous ; il anime les philosophes, les martyrs, tous les grands hommes de bien. Le second est l'amour de la gloire ; c'est lui qui entraîne les héros et les grands artistes. Le troisième est le désir du bien-être ; c'est celui qui détermine la plupart des hommes, ceux que l'on nomme le vulgaire. Inférieur au premier, très-supérieur au troisième, Wiertz ne connut que le second de ces mobiles ; mais il en fut possédé et pour ainsi enflammé à un âge où les autres enfants ne songent qu'à leurs jeux. De bonne heure, il montra un goût très-prononcé pour le dessin et la sculpture. A l'école, il avait toujours un crayon à la main et il cherchait à colorier ses esquisses. Sans autre outil que son cou-

teau, il sculptait divers objets avec une étonnante adresse. Il parvint à imiter une grenouille si parfaitement, qu'on l'eût crue vivante. Le succès de ce trompe-l'œil décida de son sort. Le capitaine de gendarmerie, chef de corps de son père, entrant un jour chez celui-ci, y fut pris; il crut voir une vraie grenouille, et il en parla partout. Un membre des États généraux qui habitait Dinant et qui aimait les arts, M. Paul Maibe, conçut un vif intérêt pour l'enfant qui montrait des dispositions si précoces; il le prit chez lui, l'envoya à l'école et lui fit donner des leçons de dessin et de musique. Quand son protégé eut atteint l'âge de quatorze ans et fut arrivé à sculpter, dessiner, graver et jouer de divers instruments, il le conduisit lui-même à Anvers. Là, sous la direction de deux excellents maîtres, Hereyns et van Brée, le jeune Wiertz fit des progrès rapides. Dès l'année 1821, il avait obtenu du roi Guillaume, grâce à l'intervention de M. Maibe, une petite pension de 140 florins, élevée successivement jusqu'à 300. C'était bien peu pour vivre. Ces 200 écus semblent pourtant lui avoir suffi. Il mettait en pratique les austères conseils de son père. Travaillant sans relâche, il ne s'accordait aucun délassement et s'imposait la plus stricte économie. « En dehors du prix de ma nourriture, écrit-il à sa mère, il est rare que je dépense deux liards. » Toutes les forces de son intelligence, de sa volonté, sont tendues vers un but unique : faire de la grande peinture et illustrer ainsi son nom et son pays. La gloire, telle est l'image radieuse qu'évo-

qua son père devant son imagination d'enfant, et que Wiertz, devenu homme, poursuivit avec une fougue égalée seulement par sa persévérance. A peine âgé de vingt ans, il traçait aux jeunes peintres ce fier programme : « Dans un temps où le mécanisme est préféré à l'expression, il faut avoir le courage d'imiter le grand Poussin, de peindre pour la postérité, et, luttant toujours contre le mauvais goût, savoir rester pauvre afin de devenir un grand artiste. » Quelques années après, adoptant ce stoïque idéal pour lui-même, il écrit à un de ses amis : « Peindre des tableaux pour la gloire et des portraits pour le pot au feu, telle sera l'occupation invariable de ma vie. » La révolution de 1830 vint donner une force nouvelle aux sentiments enthousiastes qui bouillonnaient au cœur du jeune artiste. Dans un mémoire sur l'école flamande, couronné, en 1862, par l'Académie de Belgique, il rappelle en termes éloquents ce temps de généreuses aspirations, d'où date, en effet, la renaissance de la peinture flamande. « La révolution politique amena la révolution artistique. L'amour de la patrie éveilla l'amour de l'art. On avait combattu pour le bon droit, on voulut combattre pour la bonne peinture. Ce fut un élan superbe. Le fusil donnait du cœur au pinceau. Toutes les têtes s'enflammaient au mot de patrie. La patrie! chacun voulait sacrifier sur son autel. Les uns offraient leurs bras, les autres leurs capacités ou leur fortune. Le peintre sentit que lui aussi devait faire quelque chose pour son pays. Tous les hommes de l'art n'eurent

plus qu'une seule pensée, ressusciter l'école flamande relever ce glorieux fleuron national, en criant à la fois : Vive la Belgique! et vive Rubens! »

En 1828, Wiertz concourut pour le prix de Rome, et en 1832, il fut couronné. Ce succès vint comble tous ses vœux. Il obtenait ainsi la première consécration de son talent et les moyens de visiter l'Italie, d'étudier les grands maîtres, et de se vouer tout entier à la production d'une œuvre capitale. Tandis qu'il traversait les Alpes, il roulait déjà dans sa tête le sujet de ce tableau; il voulait l'emprunter à l'*Iliade* et faire saisir, en une toile héroïque, la poésie grandiose de l'épopée grecque. Il vivait en compagnie du vieil Homère; il le lisait et le relisait sans cesse. « Comme le vainqueur de Darius, je le tiens sous mon chevet, » écrivait-il. « C'est singulier, disait-il, comme la lecture d'Homère me donne de la fureur... Je pense souvent à la lutte d'Ajax et d'Hector. Ce sont eux qui m'échauffent quand je veux faire quelque chose. Ils m'inspirent une sorte d'héroïsme et l'envie de combattre les plus grands maîtres. » — « Pour me donner de l'émulation, ajoutait-il, j'ose porter un défi aux plus grands coloristes. Je veux me mesurer avec Rubens et Michel-Ange. » A ces juvéniles audaces, à ces grandes visées, on reconnaît un véritable enfant de la révolution française. Il commença son tableau en 1835. C'était une toile énorme, de trente pieds de longueur sur vingt de hauteur, où il avait représenté *les Grecs et les Troyens se disputant le corps de Patrocle*. En moins de six mois,

l'œuvre était achevée. Exposée d'abord à Rome, elle frappa d'étonnement tous ceux qui la virent. Le vieux Thorwaldsen alla jusqu'à dire « Ce jeune homme est un géant. » Les farouches héros de l'*Iliade* avaient rappelé sans doute au sculpteur danois les souvenirs épiques de la patrie scandinave.

Wiertz revint en Belgique pendant l'été de 1835, devancé par son œuvre sur laquelle il comptait pour illustrer son nom. Il alla s'établir avec sa vieille mère à Liége, où le prix de quelques portraits leur permit de subsister. Son *Patrocle* étonna ceux qui le virent; les journaux en parlèrent, l'académie d'Anvers lui offrit un banquet; mais il n'obtint pas d'emblée la célébrité qu'il espérait. Il voulut la conquérir sur un plus grand théâtre, et l'année suivante, il envoya sa vaste toile à Paris. Ici commence une série de déboires qui imprimèrent une teinte sombre et parfois amère à son caractère, jusque-là toujours sérieux, mais d'une gaieté facile et communicative. En 1838, son tableau de *Patrocle* faillit être saisi par la douane; arrêté ensuite par le dégel sur la route, il arriva trop tard. Le terme fatal était expiré, et les portes du Louvre lui furent fermées. En 1839, il fut admis et même placé dans le salon d'honneur, mais si haut et sous un jour si défavorable que l'on ne comprenait rien au sujet, et que l'œuvre par laquelle l'artiste comptait enlever tous les suffrages ne fut appréciée par personne à sa juste valeur. Ce fut pour lui une rude épreuve. En un jour il voyait s'évanouir ce rêve de gloire qui avait été le mobile de toute sa vie. Pour

acquérir un nom, il avait travaillé sans relâche depuis son enfance, renoncé aux plaisirs, aux distractions même ; il s'était absorbé tout entier dans une seule idée, dans un seul espoir, et cet espoir était déçu. Il se berçait de l'idée qu'il obtiendrait un succès retentissant, et le public passait indifférent à côté de son œuvre. Une déception de ce genre est bien plus dure pour l'artiste que pour l'homme de lettres. Le livre peut attendre ses lecteurs et souvent le succès n'arrive que lentement. Le tableau, lui, subit une épreuve solennelle ; il semble qu'il doive emporter les suffrages lorsqu'il paraît au Salon, sous peine de rentrer pour toujours peut-être dans le silence de l'atelier, et nul n'en parle plus. L'écrivain longtemps espère. Pour l'artiste, point d'illusion, la chute est immédiate, profonde, et il la croira irrémédiable, si l'indifférence générale le fait douter de son talent.

Cependant, Wiertz n'était point de ceux qu'une défaite décourage. Revenu à Liége auprès de sa mère, à laquelle il se dévouait avec la plus grande sollicitude, il osa s'attaquer à un sujet plus vaste que le *Patrocle*, et il entreprit de le traiter en des proportions encore plus colossales. Ayant obtenu de la ville la disposition d'une vieille église abandonnée, il y fit tendre une toile immense de cinquante pieds de haut sur trente de large. Emporté par une ardeur qui tient de cette fureur sacrée et sibylline dont parlent les anciens, il y représenta la révolte de l'enfer contre le ciel. Les anges précipitent dans l'abîme les démons qui les menacent et qui s'efforcent d'escala-

der l'empyrée. Les montagnes auxquelles ils s'accrochent, se brisent foudroyées. Rochers et démons forment une effroyable avalanche qui tombe au gouffre éternel. Toute cette lutte titanique est rendue avec une verve inouïe. Les difficultés de dessin que présentaient ces corps puissants se tordant dans les positions les plus diverses, sont vaincues d'une main audacieuse ; on voit que le vaillant artiste a voulu lutter avec les prodigieux tableaux du musée de Munich où Rubens a représenté par deux fois un sujet semblable

Wiertz ne se contentait pas de peindre ; il avait profondément médité la théorie de son art. En 1840, lors des fêtes données par la ville d'Anvers pour l'inauguration de la statue de Rubens, un concours avait été ouvert pour l'éloge du grand peintre. Wiertz obtint le premier prix, et son mémoire, écrit avec l'entrain et la chaleur qui animaient son pinceau, analyse d'une façon très-juste les qualités du maître anversois.

Enfin Wiertz eut son jour : ce fut en 1848. Ayant quitté Liége après la mort de sa mère, il était venu se fixer à Bruxelles. Il chercha longtemps en vain un atelier assez vaste pour commencer la nouvelle œuvre qu'il méditait. Il obtint enfin qu'on mît à sa disposition une usine abandonnée, et c'est là qu'il peignit la toile qui lui assure désormais une place incontestée au premier rang des artistes de son pays. Ce tableau de vingt-cinq pieds de haut sur quarante de large est intitulé le *Triomphe du Christ*. Quoiqu'il eût dit

quelque part avec beaucoup de sens : « La grandeur d'une composition tient moins aux dimensions qu'au style, » la fougue de son pinceau l'entraînait à préférer les proportions colossales. Le *Triomphe du Christ* est peut-être celui des tableaux de Wiertz où l'on peut le mieux apprécier les caractères distinctifs de son talent, l'originalité de la conception, la vigueur de l'exécution. L'idée est neuve et profonde ; ce n'est plus le Christ expirant sur la croix, victime de l'injustice humaine et adressant au ciel cette parole tragique : O mon père, m'avez-vous abandonné ? Le drame de la Passion, Van Dyck l'a rendu avec une force et une vérité que nul n'a surpassées. Ce n'est point non plus le Christ triomphant au jugement dernier. Cette vision du dernier jour est au Vatican, et il n'y a pas à y revenir après Michel-Ange. Wiertz a voulu représenter la révolution morale qui prend date à la mort du Fils de l'homme. L'humanité était livrée au mal et l'esprit asservi aux sens. La tyrannie, l'esclavage, la sensualité, l'iniquité sous toutes les formes, régnaient sur la terre. Jésus meurt parce qu'il a apporté aux hommes une doctrine d'affranchissement pour les pauvres et les opprimés ; à ce moment, une grande révolution morale s'accomplit. L'esprit de vérité et de justice se répand dans le monde, il chasse devant lui les puissances des ténèbres : les anges du mal sont vaincus et une ère meilleure inaugurée. C'est un sujet nouveau dans l'art chrétien, sujet plus général que le Calvaire, d'un sens moins mystique que le jugement dernier, et

digne de tenter un peintre philosophe, qui, avec des symboles, des lignes, des couleurs, prétend exprimer une pensée.

Voyons comment Wiertz a rendu le sujet qu'il avait si bien choisi. Le Christ vient d'expirer sur la croix; sa tête douce et pâle apparaît au milieu des nuages sombres qui l'entourent, tandis que les anges de lumière se précipitent avec un élan irrésistible sur le groupe des démons, qui essaient en vain de leur résister. C'est une lutte du *Paradis perdu*. L'antique serpent, image allégorique du mal vaincu, tombe dans l'abîme; Lucifer, l'ange déchu, beau comme celui de Milton, se renverse et se dérobe à la vue de l'ange exterminateur, qui fond sur lui comme l'aigle sur sa proie. Cet archange est une création parfaitement réussie; on a peu dessiné de figure emportée d'un élan aussi irrésistible et animée d'une vie aussi puissante. Elle s'élance, elle vole avec la rapidité de la tempête, son bras tendu chasse et renverse les démons, qui roulent épouvantés. Ce geste, plein d'une fureur sacrée, foudroie; rien ne lui résiste au milieu de ce tourbillon d'anges et de démons, où tout est mouvement, combat et violence; seul le Christ expiré est immobile. Ce contraste rend admirablement la pensée de l'artiste-poète. C'est par sa mort que Jésus a appelé à l'action les forces libératrices qui ont renouvelé le monde. Il a passé en Galilée, obscur, faisant du bien aux hommes, et leur apportant la bonne nouvelle d'un âge d'égalité. Il disparaît, et aussitôt commence la lutte d'où s'est dégagée

la civilisation moderne. L'idée est grande, et il a fallu de l'audace pour l'aborder comme l'a fait Wiertz. Il a réussi à créer une œuvre qui étonne et qui émeut.

On a dit souvent que la grande peinture, la peinture historique et religieuse, ne peut se produire qu'avec l'appui de l'Église ou de l'État. L'Église et l'État peuvent seuls, en effet, commander, placer et payer de grandes toiles, qu'un particulier, quelque opulent qu'il soit, serait bien embarrassé de loger chez lui, et que, par conséquent, il n'achètera pas. Wiertz, cependant, parvint à créer tout un musée, sans autre secours que le prêt qui lui fut fait d'un atelier assez grand pour y déployer ses gigantesques compositions. Rubens, Raphaël, Jules Romain, le Dominicain, autrefois, de nos jours Cornélius, Kaulbach, Schnorr en Allemagne, Delacroix, Delaroche, Flandrin en France, tous ceux qui créèrent de grandes œuvres de peinture monumentale, travaillèrent pour des papes ou des souverains, des palais ou des églises. Wiertz, lui, fut son propre Mécène. En se privant de tout le bien-être qu'aurait pu lui procurer son talent, il se donna le loisir de produire ces pages énormes qui frappent d'étonnement. Il se payait ainsi indirectement les subsides nécessaires pour les acheter. Jamais il ne consentit à se séparer d'aucun de ses tableaux, même de ceux qu'il aurait pu très-bien vendre; il voulait pouvoir toujours les corriger ou les anéantir, tant il poussait loin le respect de son art et de son talent. Il obéissait au mot d'ordre de

son père : il travaillait pour la gloire. S'adressant quelque part dans un de ses écrits aux jeunes artistes, il leur dit : « Si vous ne vous sentez point cet amour ardent, ce courage indomptable, ce puissant enthousiasme qui fait tout sacrifier à l'art, ne soyez point des nôtres; mais, si la passion qui nous anime remplit votre âme, venez à nous, et vous comprendrez alors à combien peu de chose se réduisent les besoins de la vie, combien le corps est sobre et peu exigeant alors que l'âme n'a plus qu'une pensée, qu'un désir, qu'un vœu. »

Comme il disait, il faisait. Il dévouait sa vie entière à son art. C'était son unique pensée, sa seule passion. Il y sacrifia jusqu'à sa santé même, qui s'altéra gravement à la suite des recherches chimiques auxquelles il se livra avec une ardeur fébrile pour perfectionner un nouveau procédé de peinture.

Absorbé dans son culte, il oubliait le reste; mais n'ayant aucune fortune et ne vendant point ses tableaux, comment donc vivait-il? D'abord en limitant ses besoins au plus strict nécessaire, ensuite en vendant des portraits à la hâte et qu'il n'avouait pas. Il les donnait d'abord pour 300 ou 400 francs, puis pour 1,000. Il avait tort sans doute de traiter avec tant de dédain un genre de peinture qui a fourni aux plus grands maîtres, à Titien, à Raphaël, à Rembrandt, à Van Dyck surtout, l'occasion de faire des chefs-d'œuvre : mais il n'y voyait qu'une manière de gagner son pain quotidien avec son pinceau, comme l'avait fait Rousseau en copiant de la musique, et ré-

servait ainsi pour ses œuvres de prédilection tout son temps, toute son indépendance. En ceci, Wiertz était un homme antique : il vivait de peu comme certains philosophes grecs dont l'histoire nous vante la simplicité stoïque. Il a toujours dédaigné ces raffinements du luxe et de la vanité, ces goûts de *confort* qui enchaînent l'existence moderne et qui sont la perte de tant d'artistes. Ont-ils trouvé une veine qui plaît au public et un genre qui se vend bien, ils referont sans cesse le même tableau avec les mêmes personnages, les mêmes costumes, les mêmes accessoires, sans autre souci que de gagner beaucoup d'argent. On ne peut pas plus les blâmer que d'autres industriels qui trouvent moyen de placer à un haut prix les produits que la mode consacre; mais, à coup sûr, ce n'est pas ainsi qu'ils feront avancer l'art, ni même qu'ils exécuteront tout ce dont ils seraient capables.

Le succès de son grand tableau, le *Triomphe du Christ*, valut à Wiertz la réalisation de son vœu le plus ardent : la possession d'un atelier assez vaste pour contenir les toiles immenses qu'il voulait couvrir des sujets nouveaux que rêvait son audacieux génie. Il se trouvait à cette époque, 1850, au ministère de l'intérieur, un homme de goût, protecteur éclairé des arts, M. Rogier. Il sut comprendre qu'il pouvait rendre un grand service à l'artiste belge et au pays. Il s'engagea, au nom de l'État, à construire pour Wiertz un atelier, dont celui-ci aurait l'usufruit, à la condition que les sept grands tableaux

déjà exécutés et ceux dont le peintre pourrait disposer ultérieurement en faveur du gouvernement, demeureraient invariablement fixés aux murs du bâtiment, qui deviendrait ainsi un musée national. La construction fut bientôt achevée. Elle est vaste de dimension, mais les matériaux les moins coûteux y sont seuls employés. Elle est tout en briques, et cependant elle offre un aspect très-pittoresque. L'artiste a fait imiter les ruines de l'un des temples de Pœstum. De puissantes colonnes à moitié détruites se dressent devant l'édifice, dont le mur tout uni disparaît sous un épais manteau de lierre. La vigne vierge recouvre le tout de ses élégants festons, et, dérobant à la vue la pauvreté de la contrefaçon moderne, elle ne laisse apparaître que quelques masses aux lignes imposantes et sévères. On dirait un vaste mausolée, complétement envahi par la végétation des ruines.

Quand Wiertz eut pris possession de son nouvel atelier, il se livra tout entier à la réalisation des projets qui fermentaient dans son esprit toujours en travail. Il voulut d'abord perfectionner le procédé et arriver à réunir les avantages de la fresque et de l'huile. Le défaut de l'huile pour la composition monumentale est le miroitement qui empêche le spectateur de saisir l'ensemble de l'œuvre. L'inconvénient de la fresque est, qu'appliquée directement sur le mortier, elle ne convient pas aux climats humides du nord ; ensuite elle exige une exécution très-rapide et ne permet pas les retouches. Il arriva, après de longues recherches, à un procédé de peinture mate qu'il

employa depuis lors dans presque tous ses tableaux. Jusqu'à lui, on avait essayé de rendre la peinture sur mur plus solide, moins sujette à détérioration, en employant l'encaustique et le *wasserglas*. Son but à lui était d'arriver à peindre sur toile avec les mêmes effets que sur les murailles. Les avantages que présente cette méthode sont nombreux et très-importants. Tout miroitement est supprimé. La toile, qui conserve toute sa souplesse, peut être placée sous tous les jours sans qu'il se produise aucun reflet. La couche de couleur est si mince qu'il n'y a plus à craindre ni gerçure, ni écaillement, ni *coulure;* fâcheux accidents qui ont compromis la conservation de plus d'un tableau et qui menacent les modernes plus encore que les anciens, comme le prouvent par exemple les *Moissonneurs* de Léopold Robert, et le *Déluge* de Girodet. Avec le procédé nouveau, on peut obtenir l'éclat et la vigueur du coloris, le modelé le plus achevé, la finesse ou la hardiesse de la touche, l'exécution rapide. Les retouches sont toujours possibles sans qu'on les aperçoive, et il y a une économie des neuf dixièmes sur les frais que nécessite la peinture ordinaire. L'artiste a exposé tous les détails de son secret dans un mémoire qui sera bientôt publié (1). Déjà des peintres en ont fait usage avec la plus grande facilité et un incontestable succès.

(1) Ce mémoire est publié et, d'après le vœu de l'artiste, le procédé a été mis dans le domaine public.

Maître de son procédé, Wiertz l'appliqua bientôt à une nouvelle série de compositions où il essaya de traduire en figures symboliques les sentiments et les idées qui l'occupaient tour à tour.

Entre beaucoup d'autres œuvres, presque toutes d'un sens profond, il en est deux qui nous montrent le talent de Wiertz dans toute sa maturité. C'est le *Phare du Golgotha* et le *Dernier canon*. Le *Phare du Golgotha* est une élévation de la croix, qui rappelle celle de Rubens qu'on admire dans la cathédrale d'Anvers. Seulement, ici l'idée est plus haute, plus philosophique. Au bas de la toile, le despotisme, représenté par un centurion romain, force à coups de fouet les esclaves à dresser la croix qui va les délivrer, tandis qu'en haut les puissances infernales, dirigées par Satan, repoussent le symbole de l'émancipation universelle. La figure du Christ, que la croix rend invisible, jette des torrents de lumière qui traversent toute la toile et inondent les esclaves d'une clarté magique, — belle image de la parole de vérité qui va briser leurs chaînes et éclairer leur esprit. Le *Dernier canon* offre une scène plus compliquée, mais une pensée non moins grande et morale. Sur la terre, c'est la guerre avec toutes ses horreurs. Ici un amas de cadavres mutilés ; l'un d'eux tient encore entre ses bras le drapeau souillé de sang. Là une jeune femme soutient sur ses genoux le corps de son mari, que ses enfants désespérés couvrent de baisers. Plus loin encore, un père mourant tend vers sa fille les lambeaux sanglants de ses deux bras qu'un

boulet a emportés. Au-dessus de cet horrible champ de bataille plane la Civilisation revêtue d'un manteau de pourpre et d'or, emblème de la puissance et de la richesse. De ses bras vigoureux, elle tord et brise le dernier canon. Derrière elle, s'élancent les générations heureuses, qui voient se réaliser le beau rêve des hommes de bien : la paix universelle. Elles sont conduites par la Science; la Poésie, la Peinture, la Musique les accompagnent; le Travail, l'Industrie, l'Agriculture les précèdent. Une figure armée d'une torche met le feu à un énorme poteau sur lequel est écrit *frontières*, et plus loin, la guillotine disparaît dans les flammes.

La même pensée, la condamnation de la guerre, a inspiré encore une autre toile, très-petite, celle-ci, mais d'une grâce charmante. Un canon est à terre parmi les fleurs, des enfants aux chairs éblouissantes de fraîcheur jouent au soldat autour de ce bronze farouche qui doit les moissonner un jour. Le contraste entre ce métal lugubre et la joie qui éclate sur ces ravissants visages fait frissonner. Le peintre a appelé ce tableau : *La chair à canon*. C'est ainsi que les anciens maîtres se sont plu à représenter souvent l'enfant Jésus endormi sur la croix.

Non content de peindre d'une brosse rapide et sûre vingt sujets divers, qui tous expriment une idée, Wiertz voulait revenir à la sculpture, qu'il n'avait jamais tout à fait abandonnée. Il modela, vers la fin de sa vie, trois groupes qui devaient symboliser l'histoire de l'humanité, et qu'il aurait voulu reproduire

en dimensions colossales sur une place publique. Le premier groupe, la première époque, c'est la *Naissance des passions*, la cause des luttes qui vont ensanglanter le monde; le second groupe, la seconde époque, c'est la *Lutte*, deux hommes aux prises dans une effroyable étreinte : c'est le symbole des longues guerres qui ont armé les nations les unes contre les autres ; la troisième époque, c'est la *Lumière*. Le génie de la civilisation vient d'arracher à l'ange du mal, se débattant à ses pieds, le glaive des combats fratricides, et il lève au ciel le flambeau qui, éclairant tous les hommes, leur montrera que leur véritable intérêt les convie à la paix et à l'union. Le mouvement de cette héroïque figure révèle la confiance dans le triomphe de la vérité, l'enthousiasme joyeux du droit qui l'emporte.

L'esprit toujours en fermentation de projets nouveaux, Wiertz commençait à se trouver à l'étroit dans ce vaste atelier qu'il avait rempli de ses créations. Il rêvait d'y ajouter deux ailes pour lesquelles il avait déjà esquissé une série de tableaux qui devaient représenter en des pages épiques toute l'histoire de l'humanité. Il appelait son musée actuel la préface de son œuvre, et l'un des plus beaux jours de sa vie, hélas ! aussi l'un des derniers, fut celui où il s'entretint de son projet avec un haut fonctionnaire de l'État, lui montrant dans son jardin l'emplacement le plus favorable aux salles nouvelles et se laissant aller sans réserve à son rêve partagé. Il écrivait, à cette époque, à l'un de ses amis : « Que diriez-vous si tout

à coup un musée trois fois grand comme le mien se présentait à votre imagination ? si l'œuvre la moins importante qu'il doit contenir l'emportait sur tout ce que j'ai créé jusqu'ici ? »

C'est au milieu de ces vastes projets de travail et d'un glorieux avenir que la mort vint l'enlever. Il souffrait, depuis quelques années, de névralgies. Ces indispositions le rendaient extrêmement malheureux, parce qu'elles l'empêchaient de travailler. Pour s'y soustraire, il consultait tous les médecins et essayait de tous les remèdes. La gymnastique et les exercices du corps lui firent du bien. Il ne pouvait s'habituer à cette triste dépendance qui rend l'âme esclave des misères du corps. Quand il sentait sa pensée entravée par un mal physique, il se révoltait contre cette lamentable servitude. « Les jours sont précieux, disait-il, et ceux que je perds, qui me les rendra ? » Au fond, sa santé était robuste. Cependant, un anthrax, qui semblait peu dangereux d'abord, l'emporta en quelques jours, par suite d'une résorption purulente. Il supporta ses souffrances avec un calme stoïque, et il vit approcher la mort avec une sérénité inaltérable. Vivement préoccupé des destinées de l'homme après cette fugitive existence, il croyait en l'immortalité de l'âme ; plusieurs de ses tableaux le proclament. Sa dernière conversation porta sur la vie future à propos des paroles de Socrate dans le *Phédon* qu'un ami lui rappelait : « Ne sais-tu pas que l'âme est immortelle ? » Ce fut le dernier acte religieux de sa vie, accompli dans cette entrevue suprême, après que cet

ami, remplissant un pénible, mais viril devoir, lui eut annoncé que sa fin était proche. Il admirait le christianisme. Deux de ses compositions les plus belles sont consacrées à en célébrer la vertu conservatrice ; mais il avait rompu avec le catholicisme et ses ministres dont il déplorait la funeste influence et condamnait les visées ambitieuses. Il ne permit à aucun d'eux d'approcher de sa couche mortuaire. N'ayant adopté aucune forme de culte qui correspondît à ses croyances spiritualistes, il voulut mourir comme il avait vécu, sans se soumettre à des rites dont l'accomplissement, lorsqu'on a cessé d'y croire, n'est plus qu'une dérision hypocrite de l'éternité qui commence. Il expira le 18 juin 1865, à dix heures du soir, à l'âge de cinquante-neuf ans.

Jusqu'à sa dernière heure, il songeait à l'art auquel il avait voué toute son existence. La veille de sa mort, il rédigea de sa main une disposition ainsi conçue : « Je nomme mon ami Charles Potvin mon légataire universel. » M. Potvin connaissait les intentions de Wiertz. Aussitôt le testament ouvert, il s'empressa de délivrer à l'État belge l'œuvre entière du peintre. Les Chambres sanctionnèrent la délivrance du legs, et le Musée Wiertz fut constitué.

Toujours préoccupé de maintenir ses tableaux réunis, de façon à constituer une collection inséparable, l'artiste avait écrit dans un de ses projets de testament : « Pour l'exécution de cette clause sans laquelle aucune de mes œuvres ne serait devenue la propriété de l'État, je m'en remets à la bonne foi de

mon pays. » Le pays a reçu ce legs avec reconnaissance, et il saura le conserver avec un soin pieux. Il y va non-seulement de sa bonne foi, mais de sa gloire. Une nation ne saurait mieux s'honorer elle-même qu'en honorant ses hommes éminents, et parmi ceux-ci la Belgique peut certes inscrire le nom d'Antoine Wiertz, non-seulement pour la vigueur de son talent, mais aussi pour la beauté de son caractère, exemple rare de désintéressement absolu et de dévouement complet à l'art et aux poursuites les plus élevées de l'esprit humain.

Émile de Laveleye.

(Extrait de la *Revue des Deux-Mondes*.)



N. B. — Les descriptions des œuvres du musée qui vont suivre ont été empruntées autant que possible aux revues et aux journaux du temps. — Quelquefois, une lettre ou une note de l'artiste a remplacé ces descriptions : On ne verra pas sans intérêt l'œuvre annoncée par l'artiste lui-même. — Enfin, les lacunes ont été comblées au moyen des catalogues antérieurs, et par quelques descriptions succinctes.

I

SUJETS ANTIQUES.

---

1. — Les Grecs et les Troyens se disputant le corps de Patrocle.

1845. — Peinture à l'huile. Hauteur, 5m20. Largeur, 8m52. — Exposition de Bruxelles, 1845.

« Ainsi l'on s'attaquait avec la rage d'un incendie. L'astre du » jour et celui de la nuit semblaient avoir éteint leur lumière; » telle était l'épaisseur des ténèbres qui couvraient la foule des » plus vaillants guerriers rassemblés autour du corps de » Patrocle... Mais c'est autour du valeureux ami d'Achille » que naît un combat formidable, prolongé jusqu'à la fin du » jour; assaillants et défenseurs sont accablés de fatigue et tout » souillés de sang, de sueur et de poussière. Les deux partis » dans ce champ étroit, veulent entraîner, chacun de son côté, » le corps de Patrocle; ils brûlent de le transporter, les uns » dans Ilion, les autres vers leurs vaisseaux. Il s'élève pour » cette dépouille un combat féroce, dont auraient été ravis » Mars sonnant l'alarme guerrière et Pallas animée de la plus » ardente fureur. »

Ce tableau est le second que l'artiste a peint sur le même sujet. Le premier avait été fait à Rome en 1836 et exposé à Rome en 1837, à Bruxelles et à Paris en 1839.

« Patrocle vient de succomber sous la lance d'Hector. Un combat terrible s'engage autour du cadavre.... Le divin Ménélas a saisi Patrocle à la poitrine et l'entraîne à lui par un mouvement vigoureux; un Troyen a pris le

cadavre aux jambes et l'a chargé sur ses épaules ; il va l'enlever, lorsque la lance d'Ajax le Télamonien, agissant comme un levier et se rompant sous l'effort, le force à choir en arrière ; un autre Troyen, couvert de sueur, les muscles tendus, le corps fléchi, tire avec violence Patrocle par les pieds ; Hector, Énée pressent le cadavre sous leurs mains vigoureuses et essayent de le dégager des doigts de fer des ennemis ; un Troyen a enlacé le corps d'une longue lanière à laquelle il s'est attaché, il se roidit pour l'entraîner, mais un coup de lance qui lui perce la poitrine d'outre en outre rend sa tentative inutile. Ajax, fils d'Oïlée, et deux guerriers troyens, prenant part au combat, complètent le tableau : tous sont épuisés, brisés par cette gigantesque lutte d'une journée. Il est temps qu'Achille fasse retentir l'air de ce cri terrible qui va ranimer les forces des Grecs et jeter la frayeur au cœur des Troyens. »

2. — Une figure et un bras du même tableau.

Peinture mate.

L'artiste a voulu comparer son procédé à la couleur à l'huile.

*** 3. — Esquisses du même tableau (1).**

Un portefeuille contenant onze esquisses du *Patrocle*, depuis la première idée jusqu'à la copie du premier grand tableau peint à Rome et la lithographie faite par l'artiste qui y a introduit plusieurs changements.

Ces esquisses, ainsi que celles qu'on trouvera réunies

(1) Les numéros marqués d'un astérisque sont conservés dans une autre pièce et ne sont visibles que pour les personnes munies d'une permission spéciale.

sous les nos 6, 11, 18 et 21, pour le *Triomphe du Christ*, la *Révolte aux enfers*, le *Phare du Golgotha* et un *Grand de la Terre*, présentent un vif intérêt et une grande utilité. On y voit se développer la conception de chacune de ces épopées. L'artiste ne revoyait pas ses esquisses antérieures avant d'en jeter une nouvelle sur le papier ou sur la toile avec la fougue créatrice qu'on lui connaît. Mais il avait laissé mûrir son idée et il la retrouvait débarrassée des détails inutiles ou faibles ; il conservait toute bonne invention une fois trouvée, en ajoutait à chaque esquisse de nouvelles et ne s'arrêtait que lorsque la conception lui semblait unir la distinction à la fougue, la clarté à l'ampleur, et des effets plastiques vrais et nouveaux dans toutes les parties de son art, à l'effet général de son sujet.

4. — La Lutte homérique.

1853. — Peinture mate. Hauteur, 6m10. Largeur, 8m90.

« La seconde inspiration que Wiertz a puisée dans Homère, en vue surtout d'établir une comparaison entre son nouveau procédé de peinture mate et la peinture à l'huile, est en tout point digne de la première par le génie mâle et vigoureux qui s'y trouve déployé, et elle emprunte un nouvel intérêt à son caractère allégorique. Un guerrier troyen, debout, vient, après une lutte acharnée, d'être transpercé d'une lance par un guerrier grec accroupi ; mais au moment d'expirer, il va, à son tour, encouragé par Vénus, percer son ennemi terrassé, lorsque Minerve lui arrête le bras, d'un simple mouvement de son doigt puissant. Au-dessus des deux déesses se montre un Amour au visage épouvanté ; dans le fond a

lieu la bataille dont le tableau est un épisode ; à droite un char vole en éclats et des chevaux nerveux se dressent effrayés; sur le sol sont des membres mutilés, des cadavres que dévore un vautour. »

(M. Lagarde, *l'Atelier de M. Wiertz.*)

5. — Un Grand de la terre.

1860. — Peinture mate. Hauteur, 6m80. Largeur, 9m18.

« Cette grande toile, brossée d'après le procédé de peinture mate, représente *Polyphème mangeant les compagnons d'Ulysse.* Polyphème est courbé en deux et il s'en faudrait de la moitié du corps que le géant pût tenir dans la toile s'il se redressait. Je pense qu'Ulysse et ses compagnons ont environ 40 centimètres de hauteur. Le pied de Polyphème mesure deux mètres du grand orteil au talon.

» Le géant a près de lui un arbre, j'allais dire une canne; c'est sans doute ce *tronc d'olivier, vert encore, que le Cyclope avait coupé pour s'en faire un bâton quand il serait sec et qu'on eût pris pour un mât de vaisseau.* De l'autre main, il saisit un compagnon; il en broie un second entre ses horribles lèvres. Ulysse *tire son épée, mais une réflexion l'arrête...* A droite, des compagnons s'épouvantent à la vue du pouce de la main du géant, pouce à lui seul aussi grand qu'eux; au fond, brûle le feu que Polyphème a allumé et vers la gauche on remarque son écuelle qui ressemble à la margelle d'une immense citerne. Quelques animaux de taille colossale — et surtout le bélier qui doit servir à Ulysse pour sortir de la grotte — sont indiqués dans le dernier plan. »

(*Journal des Beaux-Arts*, 30 nov. 1860.)

* 6. — Esquisses du même tableau.

Un portefeuille contenant dix esquisses de *Un Grand de la terre*.

7. — La Forge de Vulcain.

185.. . — Peinture à l'huile. Hauteur, 2m12. Largeur, 2m80.

Vulcain médite un dessin, pour être forgé dans le fer ou buriné dans l'or, sur une cuirasse ou sur un bouclier. Vénus lui présente le jus du raisin que des nymphes font couler dans une coupe d'or. L'amour est là, l'amour non moins inspirateur que le vin. Les nymphes attendent avec curiosité l'idée de l'artiste. Dans le fond, des Cyclopes forgent une armure.

8. — Baigneuses et Satyres.

1841. — Peinture à l'huile. Hauteur, 0m95. Largeur 1m08.

« Groupées au bord d'une claire fontaine, quatre belles jeunes filles, de types tout à fait divers, mais toutes quatre belles et ravissantes, hésitent à descendre dans l'eau.

» Un vigoureux satyre, plongé dans l'onde jusqu'à la ceinture, sollicite les jeunes femmes d'un regard passionné et essaye même d'attirer à lui la plus rapprochée du bord, en tirant le vêtement dans lequel elle est enveloppée. Elle résiste... faiblement. L'amour, caché derrière le satyre, pousse ce dernier comme pour l'exciter à tenter de nouveaux efforts. — Une jeune femme, déjà tombée à l'eau, tend la main à ses compagnes en les engageant à venir les rejoindre.

» Pendant ce temps, un vieux satyre s'amuse à souffler dans les tuyaux de la flûte de Pan. »

(WATTEAU, *Catalogue raisonné.*)

*** 9. — L'Age d'or.**

1842. — Esquisse du tableau absent. — Huile sur papier. Hauteur, $0^{m}29$. Largeur, $8^{m}46$. — Exposition de Liége, 1844. — Exposition de Gand, 1844.

« Un assez grand nombre de personnages sont groupés autour d'un arbre fantastique, végétation riche et puissante, attribuée, par l'imagination du peintre, aux temps dont il retrace une scène. Dans ce groupe, disposé avec beaucoup d'art, je trouve des figures et des poses ravissantes. Quelle mollesse et quel gracieux abandon dans l'attitude de cette jeune femme assise au premier plan ! Combien ces lignes sont pures et ces contours harmonieux ! La pose de cet homme qui appuie sa tête sur une de ses mains me semble ne pas mériter moins d'éloges. Il a la vigueur des hommes primitifs, et le calme éclate dans sa force ; il rêve au milieu des splendeurs d'une nature prodigue, et son attitude de repos est d'une vérité parfaite. Quelques personnages, formant un groupe à part, sont tournés vers l'horizon, où la lune commence à monter ; l'un d'eux montre du doigt, comme une mystérieuse merveille, l'astre naissant dont le front apparaît dans un paisible lointain, et son geste hardi révèle toute la spontanéité de son émotion. Il y a certainement là une poésie large et saisissante. Tandis que la lune s'élève, le soleil, près de se coucher, projette ses derniers feux sur le groupe attentif ; ses rayons, vigoureusement lancés, dorent les con-

tours de l'arbre, ceux de quelques têtes et forment une dégradation de lumière qui semble porter une vie nouvelle sur tous les points de la scène. »

(*Le Journal de Liége*, 25 juin 1844.)

II

SUJETS BIBLIQUES ET CHRÉTIENS.

10. — La Révolte des Enfers contre le Ciel.

1842. — Peinture à l'huile. Hauteur, 7m93. Largeur, 11m53. — Exposition de Bruxelles, 1842.

« L'artiste nous montre les démons foudroyés par les anges; les montagnes, que ces sacriléges assaillants ont escaladées, sont brisées en blocs énormes, écrasant ceux qui les portent et s'écroulant avec eux dans l'abîme enflammé; les anges, calmes et forts, armés du glaive flamboyant et de la foudre, plongent dans le gouffre leurs adversaires, qui, en tombant, s'accrochent aux anfractuosités et semblent menacer encore les cieux irrités. Les démons sont précipités pêle-mêle et forment un long chapelet d'hommes gigantesques qui se tordent et se contournent en cent façons diverses. Voyez ce géant qui s'efforce de repousser de dessus sa poitrine un lourd fragment de granit, et qui, sentant s'échapper sous ses

pieds le rocher qui le porte, succombe écrasé ; voyez cet autre aplati par la foudre le long d'un pic fendu en deux parts ; voyez ce groupe formidable entraîné dans l'espace et présentant les géants vaincus dans les plus horribles angoisses. »

(Ch. Faider, *Revue belge*, sept. 1842.)

*** 11. — Esquisses du même tableau.**

Un portefeuille contenant vingt-trois esquisses successives de la *Révolte des Enfers.*

12. — Heureux temps.

1864. — Peinture mate. Hauteur, $1^{m}55$. Largeur, $2^{m}05$.

Un adolescent entraîne sa jeune épouse loin de la maison paternelle. Les parents se voilent la face et se tiennent embrassés en pleurant. Un ange, portant le flambeau de l'hyménée, précède le jeune couple et semble représenter le précepte biblique qui pourrait servir de titre à ce tableau : *La femme quittera son père et sa mère pour suivre son mari.*

Ce sujet avait été traité déjà par l'artiste, dans sa jeunesse, dans le goût de l'école italienne.

(Voir le numéro suivant.)

*** 13. — Même sujet.**

1837. — Peinture à l'huile. Hauteur, $1^{m}09$. Largeur, $1^{m}75$.

Tableau peint dans la jeunesse de l'artiste, d'après l'école italienne.

14. — L'Éducation de la Vierge.

1843. — Peinture à l'huile. Hauteur, 2m20. Largeur, 1m35. — Exposition d'Anvers, 1843.

« La Vierge est assise sur les genoux de sainte Anne, qui lui donne un baiser sur le front et lui montre d'une main les préceptes gravés sur des tables de marbre que soutient un ange debout. Derrière, saint Joachim, debout, se penche vers la Vierge et suit avec intérêt la scène qu'il a sous les yeux.

» Wiertz a écrit au bas de son tableau, au pinceau, les deux phrases que voici :

« Pour être placé à côté du tableau de Rubens repré-
» sentant le même sujet. Musée d'Anvers.

» Établir un parallèle entre nos œuvres et celles des
» grands maîtres, c'est le plus puissant moyen de nous
» instruire et de nous élever.

» Diderot. »

(*L'Observateur belge*, 18 août 1863.)

15. — Le Sommeil de l'enfant Jésus.

185... — Grisaille, au pastel. Hauteur, 2m00. Largeur, 1m38.

« La Vierge est endormie, assise sur un bloc de pierre ; sa tête légèrement penchée repose dans sa main droite ; sa main gauche soutient la main de son petit enfant, endormi avant elle et qui reste dans le giron de sa mère comme l'oiseau dans son nid.

» Au-dessus de ce groupe endormi, un beau séraphin fait entendre une musique sacrée en agitant doucement les cordes de sa harpe d'or.... »

(*Catalogue raisonné.*)

* 16. — La Fuite en Égypte.

1848. — Esquisse du tableau absent. Exp. de Bruxelles, 1848.

Ce tableau se trouve au maître-autel de l'église Saint-Joseph, quartier Léopold, à Bruxelles.

17. — Le Phare du Golgotha.

1859. — Peinture mate. Hauteur, 9^m19. Largeur, 6^m70.

C'est une élévation de la croix, mais l'artiste y a ajouté une idée philosophique. En bas, le despotisme, représenté par un centurion, le fouet à la main, force à grands coups les esclaves à élever la croix qui doit les sauver, tandis qu'en haut l'Enfer, moins aveugle, dirigé par Satan, repousse la croix. Pendant cette lutte des passions mauvaises, la figure du Christ, invisible, jette des torrents de lumière qui traversent toute la toile et inondent les esclaves.

* 18. — Esquisses du même tableau.

Un portefeuille contenant six esquisses.

19. — Le Christ au tombeau.

1839. — Tryptique à l'huile. — Hauteur, 1^m34. Largeur, 1^m61. Expositions de Bruxelles et de Paris, 1839, — de Gand, 1841.

PANNEAU PRINCIPAL :

Le Christ au tombeau.

« Le Christ, descendu de la croix, a été remis aux pieuses mains de Joseph d'Arimathie et des femmes qui

l'ont suivi. Il est gisant sur la pierre du tombeau; Joseph le soulève péniblement, et la mère de Dieu, abîmée dans la douleur, penche sa tête accablée sur son fils. Marie Madeleine et une autre femme, contemplant avec affliction ce spectacle, prennent part à cette immense infortune. Le nimbe, attribut de la sainteté, couronne leur front. » (*Moniteur belge*, 14 sept. 1839.)

VOLETS :

I. L'Ange du mal.

II. Ève éprouvant la première inquiétude après le péché.

Hauteur, 1m34. Largeur, 0m67.

« L'esprit du mal apparaît dans toute la séduction de sa beauté infernale. L'expression bien accentuée de défi absolu et de fierté dédaigneuse ne laisse rien à désirer. C'est le génie du crime qui anime d'une joie sinistre cette belle tête de réprouvé.

» Ève est aussi bien réussie, elle tient la pomme en main et hésite à y mordre. Le double sentiment de curiosité innocente et de convoitise sensuelle se reflète d'une manière si vraie sur sa gracieuse figure que l'on ne saurait voir une meilleure Ève. »

(L. Pfau, *Indépendance*.)

20. — Le Triomphe du Christ.

1848. — Peinture à l'huile. Hauteur, 6m23. Largeur, 11m04. — Exposition de Bruxelles, 1848.

« Le Christ vient de mourir; il est là sur la croix, la tête entourée de l'auréole divine; les ténèbres se dissipent

devant l'immortel trépassé; l'armée des saints archanges se précipite de la voûte céleste à la poursuite des anges déchus qui ont pris la fuite à la vue du Sauveur. Un monde de damnés tombe, — en blasphémant, — au milieu des flammes éternelles; Satan, — le sublime réprouvé, — a osé tenter un effort suprême pour braver une fois encore le Christ; son audace est vaincue; lui-même il s'envole, le corps déjà embrasé et laissant derrière lui une longue traînée de feu; le visage du Rédempteur, tout empreint de la pâleur de la mort, éblouit le grand rebelle qui étend le bras entre son regard et le divin crucifié.

» L'archange Michel, armé du glaive flamboyant, désigne, d'un geste impérieux, à l'esprit des ténèbres, le royaume infernal, désormais sa demeure. »

(*Revue de Belgique*, 1848.)

* 21. — Esquisses du même tableau.

Un portefeuille contenant onze esquisses successives du *Triomphe du Christ.*

* 22. — Le Martyre de saint Denis.

1842. — Esquisse du tableau absent. Exp. de Bruxelles, 1842.

Ce tableau se trouve dans l'église de Tilborg (Brabant septentrional). Il a été donné par l'artiste.

« Le martyr vient d'être décapité, et il a saisi sa tête qu'il présente des deux mains à ses bourreaux; voilà certes une folle idée, quoique bien dramatique. Le saint Denis est plein de mouvement, il avance violemment les bras qui portent la tête, et cette tête est empreinte d'indignation. On conçoit l'expression des physionomies

tés, les cheveux hérissés, succombant sous le poids de l'horreur. »

(Ch. F. *Revue belge*, sept. 1842.)

III

SUJETS MODERNES.

« Ah! maintenant, exclama mon guide, en voyant que je tournais la tète pour chercher quel sujet l'artiste avait pu choisir après cette glorieuse apothéose (1), je vous laisse continuer seul, car nous avons quitté les régions célestes pour redescendre sur la terre. L'épopée est finie, le drame commence. La prose succède au lyrisme; les êtres surnaturels ont disparu, l'homme seul occupe la scène. Bon voyage! Je vais feuilleter le livre des visiteurs en vous attendant. »

Et il alla s'asseoir auprès d'une petite table sur laquelle était un registre où nous avions inscrit nos noms en entrant.

Mon ami avait dit vrai, toutes les scènes qui se présentaient tour à tour à mes yeux, ne retraçaient plus que des épisodes empruntés à la vie humaine. Mais j'y retrouvai toujours la même suite d'idées, la même portée philosophique.

(*Moniteur français*, 9 janvier 1857.)

I. — DRAMES ET SATIRES.

23. — L'Enfant brûlé.

1849. — Peinture à l'huile. Hauteur $1^{m}82$. Largeur, $2^{m}30$.

« Une femme du peuple est descendue de sa mansarde, pour aller aux provisions, laissant dans un berceau son enfant endormi. Au retour, elle trouve le ber-

(1) *Le triomphe du Christ.*

ceau en feu. Un cri déchirant, un cri de mère s'échappe de sa bouche et de son cœur; elle arrache aux flammes le pauvre petit, dont le corps porte les traces d'affreuses brûlures; il est trop tard : l'ange a repris le chemin du ciel.

» Et, dans le panier qu'elle a laissé tomber près d'elle, on ne peut voir sans s'attendrir un jouet qu'elle apportait au nouveau-né. »

(*Moniteur français*, 9 janvier 1857.)

24. — L'Inhumation précipitée.

1854. — Peinture à l'huile. Hauteur, 1m80. Largeur, 2m55.

Un homme qu'on croyait mort a été enterré vivant : quel cri d'horreur soulève les esprits et les consciences chaque fois que cette nouvelle se propage, et comme on songe alors à réclamer des précautions dont plusieurs pays ont déjà donné l'exemple!

C'est cette horreur que l'artiste a voulu fixer sur la toile; c'est cette réforme qu'il a voulu plaider avec son pinceau.

25. — La Liseuse de Romans.

1853. — Peinture à l'huile. Hauteur, 1m25. Largeur, 1m55.

« La face renversée, le corps et la tête enveloppés d'une demi-teinte mystérieuse — ce qui donne beaucoup de charme à la figure — la liseuse s'est oubliée dans le repos de ses membres assouplis et dans les ivresses douloureuses de son livre. Le jour a paru et elle tient encore à la main le roman où s'abîme sa pensée; deux larmes brillantes coulent doucement le long de ses joues

sans en altérer le galbe, et ses jambes éclairées en plein par le jour éclatant reculent tout le corps dans une pénombre d'une suavité charmante. Le complément philosophique de l'œuvre est l'apparition de Satan, qui, sous les traits d'un beau jeune homme, caché sous le rideau, et dérobant sous son abondante et soyeuse chevelure deux petites cornes diaboliques, pousse de la main, un à un, les volumes à la liseuse. »

(*L'Émancipation*, 27 janvier 1853.)

26. — Faim, Folie, Crime.

1853. — Peinture à l'huile. Hauteur, 1m50. Largeur, 1m65.

« La faim, la folie, le crime, sont ici le résultat de la misère poussée aux dernières limites. Une femme est l'acteur de ce drame émouvant, populaire et dont la philosophie toute humanitaire est destinée, dans la pensée de l'artiste, à servir de leçon.

» Une malheureuse femme, devenue mère, on ne sait comment!... dans un mauvais grenier ouvert à tous les vents, a souffert, elle et son enfant, du froid, de la faim, après avoir souffert déjà et des privations de toute espèce, et de toutes sortes d'autres maux, peut-être, que l'on ne guérit ni avec des sacs de farine, ni avec des boisseaux de pommes de terre. Mais le pain qui lui manque, le froid qu'elle endure, même après avoir brûlé son lit, sa chaise et les souliers de son enfant, une sommation de contributions jetée à terre, puis les pensers mêlés à cette famine dont elle n'espère plus se sauver, tout se mêle, irrite son cerveau et trouble sa raison. Après avoir renversé un panier de ménage, d'où s'échappent, pour toute provision, des épluchures et un méchant navet,

dans un accès subit de folie, il faut bien le dire enfin... elle a coupé son enfant par morceaux. Blottie à terre plutôt qu'assise, à la façon des pensionnaires de Gheel et de Bicêtre, elle tient son nourrisson mutilé enveloppé d'un linge sanglant, et lève son couteau rougi qu'elle tient encore en manière de triomphe. Un rire que rien ne peut décrire, s'épanouit sur la figure de cette malheureuse dont les dents blanches, appuyées sur des lèvres bleuies, se montrent dans toute la largeur de la mâchoire. Les yeux sortent de leur orbite, le teint est plombé, le col gonflé, c'est la folie dans toute sa nudité et dans toute sa vérité.

27. — Le Suicide.

1854. — Peinture à l'huile. Hauteur, 1m68. Largeur, 2m10.

C'est le dénoûment d'une histoire bien connue et bien terrible pourtant.

Le héros est un de ces jeunes vieillards, blasés à l'âge ou l'on commence à sentir, désillusionnés à l'âge des illusions, « nés fatigués, » selon la belle expression d'un grand poëte. Dégoûté de la vie, le cœur vide, l'esprit inoccupé, il s'est dit un soir en rentrant du bal ou du théâtre : « Demain je mourrai ! »

C'est en vain que l'ange du bien a voulu combattre sa résolution; l'ange du mal triomphe. Le jeune homme s'est mis un pistolet sous la gorge, et il a fait feu. La tête emportée par la balle, disparaît dans un nuage de fumée, le corps chancelle, et l'ange du bien se voile la face et pleure, tandis que l'ange du mal, dont la main tient un second pistolet tout amorcé, sourit de son triomphe.

Sur la table ébranlée, à côté de la bougie qui s'éteint, on voit un livre encore ouvert dont le titre est *Matérialisme*, et ces deux lignes encore fraîches, écrites par le suicidé : « Il n'y a point d'âme, il n'y a point de Dieu. »

28. — Pensées et Visions d'une Tête coupée.

Tryptique : première minute. — Deuxième minute. — Troisième minute.

1853. — Peinture mate, huile. Hauteur 2,65. Largeur 1,70.

« Peut-être mon tableau servira-t-il un jour d'argument contre la peine de mort, je le souhaite. »
(*Lettre à un ami*, 1853.)

L'artiste a écrit au bas de cette œuvre la légende que voici :

Première minute. — Sur l'échafaud.

« Tout récemment encore quelques têtes tombaient sous l'échafaud. Ce fut à cette occasion que l'auteur de ces tableaux eut l'idée de faire des recherches sur cette question :

LA TÊTE SÉPARÉE DU TRONC CONSERVE-T-ELLE ENCORE PENDANT QUELQUES SECONDES LA FACULTÉ DE PENSER?

Voici le récit d'une expérience faite à ce sujet.

... Accompagné de M.*** et de M. D., savant dans les expériences magnétiques, je fus introduit sous l'échafaud; là je priai M. D. d'employer les moyens nouveaux qu'il croyait propres à me mettre en rapport avec la tête coupée, M. D. y consentit. Il fit quelques préparations et nous attendîmes, non sans émotion, la chute d'une tête humaine.

A peine l'heure fatale avait sonné que l'horrible cou-

peret, après avoir ébranlé de sa chute toute la machine, fit rouler à travers l'affreux sac rouge la tête du supplicié.

A cet instant nos cheveux se dressèrent, mais il n'était plus temps de reculer. M. D... me saisit la main (j'étais sous son influence magnétique), me conduisit vers la tête palpitante et me dit : que sentez-vous? que voyez-vous? L'émotion m'empêcha de répondre sur le champ, mais aussitôt, plein d'une agitation extrême, je m'écriai : horreur! la tête pense. Je voulus alors me soustraire à tout ce que j'éprouvais, mais j'étais cloué comme sous le poids d'un affreux cauchemar. La tête donc du supplicié voyait, pensait, souffrait. Et moi, je voyais ce qu'elle voyait, comprenais ce qu'elle pensait, appréciais ce qu'elle souffrait. Combien de temps cela dura-t-il? Trois minutes, m'a-t-on dit. Le supplicié a dû croire que c'étaient trois siècles.

Ce que l'homme tué de cette manière souffre, aucune langue humaine ne peut le dire. Je me bornerai ici à transcrire les réponses incohérentes, souvent sans ordre, que j'ai faites aux questions qui me furent adressées dans le moment où je me trouvais en quelque sorte identifié avec la tête coupée.

Voici ces réponses :

Un bruit horrible bourdonne dans sa tête.

C'est le bruit du couperet qui descend.

Le supplicié croit que la foudre est tombée sur lui et non le couperet.

Chose singulière! la tête est ici, sous l'échafaud, et elle croit se trouver encore au-dessus, faisant partie du corps et attendant toujours le coup qui doit la séparer du tronc.

Horrible étouffement!

Plus possible de respi er!

Cet état est causé par l'apparition d'une main surnaturelle, gigantesque, qui pèse comme une montagne sur la tête et le cou.

L'asphyxie devient plus violente.

La main monstrueuse appuie toujours davantage.

Le supplicié étrangle.

Un nuage de feu passe devant ses yeux.

Tout est rouge et scintille. . . .

L'impitoyable main est parvenue à serrer le cou plus violemment encore.

Le supplicié croit lutter contre elle, il cherche à se dégager; ses mains s'attachent à cette main terrible, elles se cramponnent, se tordent, se déchirent... vains efforts!

Quelle situation, mon Dieu! les parois du cou sont jointes par la pression... C'en est fait...

Cette main féroce, inhumaine, quelle est-elle donc? Le patient vient de la reconnaître... La pourpre et l'hermine effleurent ses doigts.

Oh! des tourments plus horribles encore s'apprêtent.

Deuxième minute. — Sous l'échafaud.

La pression est devenue une coupure.

Voilà seulement que le supplicié a la conscience de sa position.

Il mesure de ses yeux de feu la distance qui sépare sa tête du corps et il se dit ceci :

Ma tête est réellement coupée.

Maintenant le délire redouble de force et d'énergie.

Dans l'imagination du supplicié, il lui semble que sa tête brûle et tourne sur elle-même; que l'univers s'é-

croule et tourne avec elle, qu'un fluide phosphorescent tourbillonne autour de son crâne en fusion.

Au milieu de cette fièvre horrible, une pensée insensée, incroyable, inouie, s'empare de ce cerveau mourant.

Le croirait-on? Cet homme dont la tête est tranchée conçoit encore une espérance. Tout ce qui reste de sang bouillonne, s'agite, et se précipite avec fureur dans tous les canaux de la vie, pour s'y raccrocher.

Dans ce moment le supplicié croit tendre ses mains convulsives et pleines de rage, vers sa tête expirante.

Je ne sais ce que signifie ce mouvement imaginaire. Attendez... Je comprends... C'est horrible!

Oh! mon Dieu, qu'est-ce donc que la vie que cela se dispute ainsi jusqu'à la dernière goutte de sang? ..

Ce mouvement! Eh bien! c'est cet instinct qui nous porte à précipiter le secours de nos mains vers une blessure béante. Ce mouvement! c'est dans le dessein, l'épouvantable dessein de replacer la tête sur le tronc afin de conserver encore un peu de sang, encore un peu de vie!

..... Je me sens un malaise extrême, je désire que cela finisse.....

Voici les souffrances d'un autre ordre qui commencent, les souffrances morales. Une foule d'images se présentent à l'esprit de l'homme tué par la guillotine et lui suggèrent ces pensées-ci :

« Je vois mon cercueil, on me place dedans, des mil-
» liers de vers m'y attendent pour me dévorer.

» Les médecins m'entourent et regardent mon cou,
» c'est sans doute pour étudier. Mes juges sont là aussi,
» mais plus loin dans un beau salon... Je les vois à table,

» tranquillement assis, ils parlent de choses indiffé-
» rentes. Est-ce possible!

» Aujourd'hui même je serai à l'hôpital, ma tête du
» moins; on fera bien de singulières expériences; on
» coupera dans mes chairs, il y aura bien des curieux.
» C'est aujourd'hui aussi que l'on m'enterre, il n'y aura
» point de prières pour moi; ceux qui seront là fuiront
» et auront peur.

» Je vois ma famille ; ma femme est morte, morte de
» douleur, mes enfants l'entourent et pleurent.

» J'ai beau leur dire de m'aider un peu, de rapprocher
» ma tête de mon cou, que le temps presse, qu'il sera
» trop tard, que le sang coule toujours, ils ne m'enten-
» dent pas. Je les vois maintenant bien loin, que font-ils
» là? Ils sont agenouillés devant des gens qui semblent
» rire et danser.

» O mon Dieu! c'est pour leur demander du pain.

» Le plus petit de mes enfants est resté près de moi.
» Oh! comme je l'aime celui-là. C'est bien lui; ses che-
» veux blonds et frisés, ses petites joues rondes et
» roses.... Le pauvre petit me voit, me sourit et veut
» m'embrasser. Trois fois je l'ai attiré sur mon sein pour
» le couvrir de mille baisers, trois fois nos têtes ont
» vainement cherché à se rencontrer. Hélas! l'une d'elles
» était trop loin.

» Voilà qu'il se retire en jetant des cris d'effroi. Il re-
» garde ses petites mains, elles se sont rougies à mon
» cou. »

... Les yeux du supplicié ont roulé dans leur orbite sanglant.

... Ils se sont fixés vers le ciel, il lui semble voir la voûte immense du firmament se déchirer en deux, et les deux parties se retirer comme de grands rideaux. Der-

rière apparaît dans des profondeurs infinies une fournaise ardente, où les astres semblent s'engloutir et se consumer pour jamais. Il lui semble que l'air est imprégné d'une poussière de feu dont chaque grain répond à une de ses douleurs. Au milieu de la grande clarté des cieux, il voit un objet sombre, informe, qui, à chaque battement du cœur s'avance et grandit; du sein de ce fantôme étrange retentissent des ricanements odieux qui se prolongent et se changent graduellement en des accents lamentables et étouffés. Une grande obscurité s'étend de toute part. Le noir fantôme a touché les pieds du supplicié, il le sent s'étendre et s'appesantir comme du plomb sur tous ses membres glacés... Tout le corps s'est fait granit.

C'est la mort...

Non, pas encore.

Troisième minute.— Dans l'Éternité.

Ce n'est pas encore la mort; la tête pense toujours et souffre.

Souffrance de feu, qui brûle, souffrance de poignard qui déchire, souffrance de poison qui engourdit, souffrance de membres qu'on scie, souffrance d'entrailles qu'on arrache, souffrance de chair qu'on hache et qu'on broie, souffrance de membres qu'on cuit à petit feu à l'huile bouillante, souffrance d'épilepsie, de rage, de tétanos. Tous ces maux réunis ne peuvent donner une idée de ce que souffre le supplicié. Quand finiront donc ces épouvantables tourments?

Un doute affreux glace ici d'effroi le supplicié; serait-il mort et cet état de souffrance serait-il celui qu'il doit endurer toujours, toute l'éternité peut-être?

Horrible pensée! La nouvelle phase dans laquelle il vient d'entrer n'a plus aucun sens pour l'homme vivant. Tout ici annonce la présence d'un monde inconnu. Ces nuages dans l'espace, ces sinistres lueurs, vacillantes et fugitives, tout ce chaos, enfin, où combattent sans cesse les éléments de vie et de mort, où tant d'épouvantables choses se reproduisent dans un éternel mouvement de rotation, tout cela serait-il le séjour futur où notre âme, après la mort, doit errer sans fin? . . . .

. . . .

En cet instant, le misérable qui souffre est encore occupé des choses de la terre.

Il voit dans un coin obscur son cadavre pourrir et se dessécher; puis, ce qui n'est donné qu'aux esprits d'un autre monde d'apercevoir, il voit comment s'accomplissent les mystères de la transformation. Tous les gaz qui composaient son corps, les matières sulfureuses, ammoniacales ou alcalines, il les voit se dégager de ses chairs putréfiées et servir ensuite à la formation d'autres êtres vivants. Plus loin, celui que la hache vient de tuer voit tomber dans un abîme de feu l'infâme guillotine avec ses bourreaux.

Cette dernière apparition serait-elle un de ces effets dus à la prescience habituelle aux mourants? Si l'affreux instrument de Guillotin doit être anéanti un jour, que Dieu en soit loué!

Maintenant les choses humaines disparaissent, elles semblent se fondre peu à peu dans les ténèbres d'une nuit profonde, une légère vapeur se voit encore, mais la voilà qui s'éloigne, s'affaiblit, s'efface... Tout est noir... L'homme guillotiné est mort.

Dans ces dernières apparitions, des personnes voient le châtiment éternel dû au coupable; d'autres, plus hu-

maines, croient apercevoir dans le nuage du centre l'âme du supplicié recevant d'un ange le baiser de paix. »

29. — Les Orphelins.

1865. — Peinture mate. Hauteur 2m20. Largeur 2m80.

« Dimanche 29 novembre 1863, à une heure, a eu lieu, dans le local du musée Wiertz, à Ixelles, le concert pour les victimes de la catastrophe survenue par l'écroulement d'un bâtiment au Quartier-Louise, sous Saint-Gilles. Après la première partie, M. Wiertz a ménagé une surprise au nombreux auditoire. Un tableau voilé, qui se trouvait au centre de la salle, a été découvert, aux applaudissements de l'assistance. Au bas du tableau, une inscription porte : *Appel à la Bienfaisance.* »

(*Étoile Belge*, 1er décembre 1863.)

Ce tableau représente le déchirement de cœur que jette dans une famille l'enlèvement des dépouilles mortelles d'un père, d'un époux, d'un fils : Ceux qui survivent voudraient retenir et retenir encore le cadavre aimé ! Ce sentiment est représenté par la passion douloureuse et naïve des enfants, qui s'accrochent au cercueil et résistent aux ouvriers occupés à l'emporter, et par le geste de désespoir profond de la mère ou de la sœur aînée, qui n'essaye pas de résister.

30. — Le Lion de Waterloo.

1860. — Peinture mate. Hauteur, 3,50. Largeur, 4,65.

L'artiste a écrit au bas de ce tableau la légende suivante :

« *He would rush from the mound to redress the wrongs of Europe.* »

Traduction : Il bondirait de son socle pour venger les griefs de l'Europe.

« Sur cette toile, Wiertz a représenté le Lion de Waterloo qui est descendu du tertre élevé, sur lequel les alliés de 1815 l'ont placé. Il bondit dans la plaine, où il étouffe, sous la pression de ses griffes acérées, l'aigle impériale, dont les plumes, qu'elle a perdues dans la lutte, volent au vent, tandis que son sang rougit le sol.

» Dans le lointain, on voit le tertre de Waterloo, derrière lequel s'est levé un soleil resplendissant qui chasse des nuées sombres au milieu desquelles fuient de nombreux oiseaux de proie. »

(*Observateur,* 21 août 1860.)

31. — Le Soufflet d'une dame belge.

1861. — Peinture mate. Hauteur, 1,75. Largeur, 1,35.

La lettre suivante, adressée à M. le bourgmestre de Dinant, explique le but de l'artiste patriote :

« Là où la liberté d'un peuple fut menacée, l'histoire raconte des merveilles du courage des femmes. Dans les circonstances que nous redoutons, nos dames seraient-elles moins grandes que celles de l'histoire ? En douter serait leur faire injure. Établissons donc, s'il se peut, des cibles où les dames puissent s'exercer ; ouvrons des concours où des prix leur seront offerts.

» La moitié d'une population se compose de femmes ; n'est-ce pas là une puissance formidable ! Chaque femme a deux bras, chaque bras peut s'armer d'un revolver, chaque revolver peut contenir une balle destinée à punir

le soldat envahisseur qui porterait son audace jusqu'au foyer domestique.

» Les femmes ne combattent point sur le champ de bataille, mais elles peuvent défendre l'inviolabilité de la famille.

» Si mon idée, M. le bourgmestre, est quelque peu réalisable, je serais bien fier de voir la ville de Dinant prendre encore l'initiative et faire appel, l'an prochain, à la plus belle moitié de la Belgique.

» Je m'inscris d'avance parmi les donateurs ; j'offre de représenter l'héroïne du concours, les armes à la main, l'attitude assurée et, à la manière antique, le front couvert d'une couronne de lauriers.

» 17 septembre 1860.

Signé : WIERTZ. »

32. — La Civilisation au XIXe siècle.

1864. — Peinture mate. Hauteur, 1,75. Largeur, 1,35.

Autre protestation contre les horreurs de la guerre.

33. — Une Scène de l'Enfer.

1864. — Peinture mate. Hauteur, 1,85. Largeur, 2,20.

Cette fois l'artiste s'attaque au type le plus complet, dans notre époque, des idées de civilisation par la force des armes. Les mères, les épouses, les fiancées, les enfants, qui ont perdu leurs fils, leur époux, leur fiancé, leur père, se prennent d'une rage vengeresse contre le génie de la guerre et présentent de la chair humaine à manger, du sang humain à boire, à cet homme dont

l'ambition a fait massacrer tant d'hommes; lui, reste impassible au milieu des tortures et semble de bronze, un bronze vivant et souffrant.

II. — TABLEAUX DE GENRE.

34. — Esméralda.

1839. — Peinture à l'huile. Hauteur, 1^m12. Largeur, 0^m95.
Exposition de Bruxelles, 1839.

« *Esméralda* vient de danser, aux regards des badauds de Paris. Elle se repose sur la marche d'un monument; une draperie verte flotte derrière elle. Sa tête est appuyée sur sa main droite, elle est absorbée par des songes d'amour; et, en effet, le nom de *Phébus*, qu'elle vient d'arranger sur ses genoux à l'aide de lettres en bois, témoigne assez que toutes ses pensées sont en ce moment livrées au beau chevalier. Sa chèvre, Djali, est près d'elle; à ses pieds se trouve son tambour de basque. Au fond, on aperçoit une partie du vieux Paris et les tours de Notre-Dame qui se dessinent comme deux fantômes noirs sur l'horizon. »

(La Garde, *l'Atelier de Wiertz.*)

35. — Quasimodo.

1839. — Peinture à l'huile. Hauteur 1^m12. Largeur 0^m95.
Exposition de Bruxelles, 1839.

« Quasimodo est représenté au moment où il s'apprête à sonner les cloches de Notre-Dame, sa face est tournée vers le spectateur et exprime avec une vérité

poignante la dissimulation, la haine, toutes les passions qui se meuvent sous son enveloppe hideuse. Sa chevelure rousse, fortement hérissée, est d'un puissant effet. (La Garde, *l'Atelier de Wiertz*).

36. — Une Jeune Fille à sa toilette.

1840. — Peinture à l'huile. Hauteur 1^m38. Largeur 1^m00. Exposition de Bruxelles, 1842. Anvers, 1843.

Une jeune fille sort du bain; avant de commencer sa toilette, elle se regarde dans un miroir à main.

37. — L'Attente.

1842. — Peinture à l'huile. Hauteur 1^m00. Largeur 0^m75.

Une femme nue, à demi voilée par d'épais rideaux de pourpre, semble épier si nul regard indiscret ne l'empêche de quitter l'alcôve.

38. — Deux jeunes filles, ou la belle Rosine.

1847. — Peinture à l'huile. Hauteur, 1^m40. Largeur, 1^m00. — Exposition de Gand, 1847.

Une jeune fille, presque nue, au corps admirablement sain, éblouissante de fraîcheur, de grâce, de beauté, de jeunesse, aux cheveux blonds entremêlés de fleurs des champs, regarde un hideux squelette accroché au mur de l'atelier, et sur lequel se voit une étiquette portant le nom de *la Belle Rosine;* voilà tout le sujet. Comme on le voit, il n'est guère compliqué, et c'est ce que Wiertz

appelle *les Deux Jeunes Filles.* Effrayant et profond contraste qui vous plonge dans de longues pensées et dont la morale est une terrible leçon donnée à l'homme.

39. — Le Miroir du Diable.

1856. — Dyptique. — Huile. Hauteur, 0^m97. Largeur, 0^m72.

Ce tableau est double, on doit le regarder par le trou de la serrure, tantôt à gauche, tantôt à droite. C'est une épigramme contre la coquetterie.

40. — Jeune fille se préparant au bain.

1850. — Grisaille, peinture mate. Hauteur, 1^m26. Largeur, 0^m87.

Essai de peinture mate. Exemple du degré de fini et de modelé que permet ce procédé.

41. — La jeune Sorcière.

1857. — Peinture mate. Hauteur, 2^m20. Largeur, 1^m35.

Une belle jeune fille, nue, se prépare à aller au sabbat, montée sur le balai traditionnel. L'innocente, effrayée par un charivari que font des chats pendus dans la cheminée, est prise au piége d'une infâme vieille qui l'expose aux regards impurs de ses complices.

42. — Le Bouton de rose.

1864. — Peinture à l'huile. Hauteur, 0^m98. Largeur, 0^m59.

Une jeune fille, chaste et nue comme la Vénus de Médicis, offre un bouton de rose. A qui? C'est un secret que sa rougeur ne trahit qu'à demi.

43. — La Confidence.

1864. — Peinture à l'huile. Hauteur, 1m00. Largeur, 0m75.

« Cette fois, c'est la grâce et la beauté qui ont inspiré l'auteur du *Dernier Canon*. Deux jeunes filles, belles comme la Virginité, piquantes comme l'Ingénuité, demi-nues, semblent s'être poursuivies et s'être arrêtées enfin pour échanger une confidence intime. Rien de plus pur et de plus beau que ces chairs vierges, rien de plus gracieux que ces poses naïves et animées, rien de plus souriant que ces physionomies candides à la fois et agaçantes. »

(*L'Observateur*, 11 déc. 1862.)

44. — Insatiabilité humaine.

1861. — Peinture mate. Hauteur, 1m50. Largeur, 1m91.

Ce tableau représente la fable des Souhaits ridicules de Perrault.

Une fée offre à deux époux pauvres d'accomplir trois de leurs souhaits. La femme désire un boudin dans sa poële; le mari, furieux qu'elle borne là ses prétentions quand elle peut demander des trésors, lui souhaite d'avoir le boudin pendu au nez. Aussitôt dit, aussitôt fait. Il ne reste aux malheureux, pour dernier souhait, que de demander à la fée de débarrasser la femme de cette trompe d'une espèce nouvelle.

L'artiste avait déjà traité ce sujet à son retour de Rome, en 1838, avec des costumes romains. Il le reprit en 1861, sans y rien changer que la couleur, le clair-obscur et la manière de grouper les personnages.

Le premier tableau, essai de jeunesse, se rattache, même par les costumes, à l'école italienne; l'autre, exécuté dans l'âge mûr, montre toute la supériorité de l'école flamande.

(Voir le numéro suivant.)

*** 45. — La Fable des trois Souhaits**

(Costumes des environs de Rome.)

Rome 1836. — Huile. Hauteur, 0,28. Largeur, 0,40.

46. — Plus philosophique qu'on ne pense.

1861. — Peinture mate. Hauteur, $1^{m}00$. Largeur, $1^{m}30$.

Le petit dieu Amour s'envole vainqueur : il vient de lancer un trait puissant, et déjà le jeune couple scelle ses tendres aveux d'un ardent baiser, tandis que le penseur, qui a rêvé cette scène, semble dire : « Laissons-les s'aimer et s'aimer encore ; l'amour est plus philosophique qu'on ne pense. »

47. — L'Embuscade.

1859. — Peinture mate. Hauteur, $1^{m}57$. Largeur, $1^{m}05$.

« Un buisson de roses, au-dessous duquel s'est blotti un Amour, au regard fripon, à la flèche acérée, et une jeune fille, attirée par la beauté des fleurs, venant au devant du trait qui lui est destiné : voilà le sujet, voilà la scène, toute gracieuse et toute de fantaisie, imaginée par M. Wiertz. »

(*Le National*, 12 sept. 1859.)

48. — La Chair à canon.

1859. — Peinture à l'huile. Hauteur, 1m00. Largeur, 1m28.

« Un délicieux groupe d'enfants prend ses ébats au pied d'un rempart en ruines. Un canon abandonné leur a sans doute fourni l'idée de jouer au soldat, et une lutte s'est engagée : on a fait un prisonnier, on le charge de liens. L'un des bambins, pénétré de l'importance de son rôle, a une pose toute martiale; un autre, peu généreux dans la victoire, accable le prisonnier de coups, tandis qu'une petite fille, prenant la chose au sérieux, pleure d'effroi sur le canon.

» Agrandissez le cadre, vieillissez les enfants, et vous aurez un combat véritable, et vous verrez cette chair fraîche et rosée, ces petits membres souples et gracieux livrés à l'abominable instrument de destruction qui gît à côté d'eux sur le sol. »

(*Le National*, 12 sept. 1859.

III

SUJETS PHILOSOPHIQUES.

49-54. — EN FAMILLE. (1)

1860. — Six cartons grisaille. Hauteur, 0^m58. Largeur, 0^m18.

49. — La Famille.

Peinture à l'huile.

« Le frontispice qui ouvre le volume représente la famille : — Un groupe — l'aïeul, le père, la mère et son nourrisson, la sœur — est assis au seuil de la maison conjugale et regarde de petits enfants nus qui dansent en rond. A la fenêtre, la vieille servante. Dans le haut, un génie armé écartant un monstre (les mauvaises passions) du ciel de la famille.

50. — Les Amours.

Peinture mate.

» Le deuxième dessin représente deux époux, se serrant dans les bras l'un de l'autre pour se défendre d'une

(1) Les six cartons qui suivent ont été peints pour être photographies et servir d'illustrations à un volume de poésies de M. Ch. Potvin, intitulé : *En famille*, dont le produit était destiné à une œuvre de bienfaisance.

myriade de petits Amours, légers et volages, qui s'efforcent de les séparer, après avoir fait une large brèche au mur de la maison conjugale. Les époux sont protégés par le génie de la fidélité qui plane derrière eux.

» Ce dessin est placé en tête d'un livre intitulé : *Au bord du Nid*, et où l'on trouve les chants de la fidélité conjugale et du bonheur du foyer.

51. — L'Enfant.

Peinture mate.

» Dans un beau paysage, sous l'ombre de grands arbres, un père et une mère regardent leur enfant nu, couché à terre. La fierté du père, le bonheur tendre et coquet de la mère, rien de plus charmant !

52. — La grande Famille.

Peinture mate.

» Le volume, intitulé : *En famille*, est divisé en deux parties : LE FOYER. — LA GRANDE FAMILLE. — Un prologue unit les deux parties ; un père y dit à son fils :

Ouvre, enfant, à la patrie,
Homme, ouvre à l'humanité.

» Le quatrième dessin se rapporte à ce prologue ; on y voit les fils de la famille quitter le toit conjugal pour de nobles travaux : l'agriculture, — la poésie, — la science, — la défense du pays. Un vieillard les bénit dans un hymne triomphal ; l'aïeule les bénit dans un dernier baiser, et la jeune sœur dérobe une larme, pendant que le génie de l'humanité semble, du haut du ciel, leur crier : « En avant ! »

53. — La Vie et la Mort.

Peinture à l'huile.

» Le cinquième dessin nous donne un tout autre spectacle : Un magnifique paysage, qui s'étend au loin en une gorge de montagnes, et qui est éclairé par la lune, semble représenter les Champs Élysées de l'humanité. On y voit des tombes antiques. Des groupes d'*ombres*, comme disaient les anciens, s'y promènent ou s'y reposent dans une paix sereine. Ce fond de tableau sert de théâtre à une ronde vive et joyeuse d'enfants, qui tournent, sautent et dansent, au son d'un fifre et d'une lyre tenus par des Amours, tandis que, dans un coin, deux enfants plus âgés s'embrassent et que, dans le haut, deux époux, sortis de la tombe, planent sur le cippe antique et semblent sourire à ce mélange éternel de la vie et de la mort.

» C'est là, en effet, le spectacle du monde : sans cesse la vie renaît, joyeuse et folâtre, de la cendre des morts.

54. — Mort pour la Patrie.

Peinture à l'huile.

» Le dernier dessin célèbre l'amour de la patrie. Nos lecteurs se souviennent, peut-être, d'avoir lu dans nos colonnes une poésie extraite de ce volume, dans laquelle le poëte a mêlé de grands sentiments de fierté et de patriotisme aux faiblesses naturelles et aux larmes vraies d'une mère qui chante son fils mort pour la patrie et qui, à chaque couplet, éclate en larmes. C'est ce sujet que l'artiste a choisi, et il l'a mis en scène en peintre, avec

ce sentiment profond du pittoresque dont il a si bien caractérisé la nécessité dans ses écrits. Le poëte a mené la mère au tombeau de son fils et l'y a fait chanter. Le peintre place la mère et le fils en présence, au milieu d'une mêlée furieuse : le fils tombé tient en main et a serré une dernière fois sur son cœur le drapeau de la patrie; la mère élève une couronne sur sa tête, mais dans un mouvement de passion tel que l'on comprend qu'elle va se jeter sur le cadavre et s'y répandre en torrents de larmes. Tel est le sujet; mais comment exprimer la fougue de l'assaut, la hardiesse de la composition, le geste de la mère? »

(*L'Observateur*, 10 janv. 1863.)

---

55. — Les Partis jugés par le Christ.

1865. — Peinture mate. Hauteur, 2m20. Largeur, 1m55.

« Dans un coin de la toile, s'agitent avec frénésie, au milieu des flammes des réprouvés, le torse mouvementé et les bras frémissants d'un homme de la plèbe; il vient d'arracher la couronne de la tête d'un soldat furieux dont le glaive sanglant brille comme l'éclair et semble avide d'un nouveau meurtre; derrière eux, un pontife brandit l'emblème sacré de la Rédemption et cherche à s'en servir pour en assommer la victime. Le divin Maître a horreur de ce spectacle affreux. D'un geste sublime, il précipite les combattants et semble dire : Éloignez de moi ce calice; de sa main gauche, il se voile la face pour dérober à ses regards cette lutte fratricide. »

(*La Liberté*, 27 août 1865.)

56. — Les Partis selon le Christ.

1865. — Peinture mate. Hauteur 2m20. Largeur 1m55.

Le tableau précédent représente la lutte des partis; celui-ci, qui lui sert de pendant, représente leur réconciliation. L'homme du peuple, dans la force d'une adolescence éternelle, élève en l'air ses chaînes brisées, et, dans la joie naïve de la confiance et du triomphe, il embrasse les deux représentants de l'autorité politique et religieuse, figurés par un empereur et un pontife. A droite, les insignes des puissances en lutte : la croix, le glaive, le bonnet phrygien, sont livrés aux flammes. Le Christ est absent du tableau, mais son génie a présidé à la paix.

Ces deux toiles sont les dernières de l'artiste.

57. — Le dernier Canon.

1855. — Peinture mate. Hauteur 6m15. Largeur 9m97.

Une grande bataille vient de finir; le bas du tableau représente le champ du carnage, couvert de morts, où des veuves et des orphelins pleurent sur des cadavres entassés autour d'un drapeau en pièces.

Au centre du tableau plane la *Civilisation*, la figure encore rouge de colère vengeresse; accompagnée des génies de la paix, suivie de la grande armée des penseurs, des philosophes, des artistes et des poètes, la déesse du progrès est intervenue dans la lutte, a saisi et broyé dans ses fortes mains un énorme canon, le dernier de tous; car la Civilisation triomphe, avec la Science, l'Agriculture, la Paix et les Arts.

A droite, au premier plan, un génie, armé d'une torche, brûle le poteau qui séparait les peuples en ennemis. Plus loin, en bas, on voit une guillotine qui brûle. En haut, derrière la Civilisation, se pressent des légions d'hommes libres chantant l'avénement de la Paix; ils ont à leur tête les bardes et les artistes, et se donnent le baiser fraternel, tandis qu'à l'extrême gauche, un groupe de sauvages essaye de résister encore.

Au-dessus des masses qui fraternisent, on voit monter au ciel, des aérostats, des remorqueurs ailés, et, plus haut, du sein de rayons lumineux, sort une main gigantesque qui semble présider à cette grande victoire.

58. — L'Orgueil.

1855. — Peinture mate. Hauteur 5m98. Largeur 5m00.

Ce tableau a été peint pour être placé dans le jardin, sur le mur extérieur de l'atelier, avec cette inscription :

ORGUEIL, VERTU QUI INSPIRE LES GRANDES ŒUVRES.

Une échelle s'élève de la terre aux cieux. Sur chacun des échelons sont placés les chefs-d'œuvre des arts : des monuments, des statues, etc.

Un homme, drapé de pourpre, mesure cette échelle du Génie avec un regard fier qui annonce la résolution de monter au plus haut sommet : c'est l'Orgueil.

— Plusieurs tableaux devaient faire suite à celui-ci et être placés de même sur les murs extérieurs de l'atelier ; ils auraient eu pour titre : *Audace*, *Persistance*, *Volonté*, etc., qualités, y compris l'orgueil, considérées par le peintre comme les vertus de l'artiste.

59. — Les choses du présent devant les hommes de l'avenir.

1855. — Peinture mate. Hauteur 1m90. Largeur 2m40.

Les hommes de l'avenir seront des géants de civilisation, comparés aux hommes de notre siècle. Ainsi l'artiste les représente. Une famille de cette société avancée qui pratiquera la paix et la liberté, est occupée à considérer d'étranges objets, infiniment petits, qu'un père tient dans la paume de sa main et montre à son épouse et à son enfant ; ce sont nos canons, nos sceptres, nos croix d'honneur, nos drapeaux de tous les partis, (car l'artiste s'est toujours placé au-dessus de tous les partis), nos arcs de triomphe même : jouets infiniment petits en effet, vus au prisme de la philosophie de l'avenir et de la grande œuvre de civilisation à laquelle est appelé le genre humain. Ce tableau est comme le voyage de Gulliver de l'artiste, qui savait que la satire est, comme l'épopée ou le drame, une forme philosophique de la pensée humaine.

60. — La puissance humaine n'a pas de limites.

1855. — Peinture mate. Hauteur 3m35. Largeur 2m30.

Au bas de ce tableau, on lit la légende suivante :

« Quand, plein de foi dans sa haute destinée, l'homme » aura oublié les petites choses qui l'occupent encore » aujourd'hui ; quand, par ses études profondes, ses » nombreuses découvertes, la nature sera devenue » obéissante à sa voix, son génie alors s'emparera de » l'étendue des airs, il y établira sa demeure, touchera

» du doigt les étoiles, et, toujours avide de grandeur et » de puissance, il ira jusqu'à démolir, au gré de ses dé» sirs, ces milliers de mondes qui roulent dans l'immen» sité des cieux. »

L'artiste, pour représenter la puissance de la science, a peint un groupe humain, dirigé par un bel et fier adolescent, et s'élevant jusqu'aux astres, tandis qu'en bas, à droite, un groupe, resté à terre, témoigne des impressions diverses d'étonnement, d'admiration, de ravissement qu'inspire ce spectacle. En dessous du groupe principal, un enfant plane, peint en raccourci avec autant de grâce que de hardiesse, il s'est endormi en jouant avec un astre.

61. — Une seconde après la mort.

1855. — Peinture à l'huile. Hauteur $1^{m}69$. Largeur $1^{m}26$.

Un homme qui vient de mourir s'élève dans l'espace, au milieu des sphères et des astres. La terre devient de plus en plus petite à ses yeux. Il retourne à demi la tête pour la chercher, il la voit à peine, lui jette un dernier regard de pitié et laisse tomber de ses mains un livre : *le livre des grandeurs humaines*.

62. — On se retrouve au ciel.

1859. — Grisaille à l'huile. Hauteur $1^{m}45$. Largeur $1^{m}85$.

« Au fond du lumineux empyrée est le clavier d'un orgue qui règle l'harmonie des sphères : au-dessous des anges, se trouvent trois groupes délicieux : celui du milieu, le principal, représente une mère charmante qui revoit son enfant ; elle le presse, elle l'enlace dans ses

bras, mais sa main touche les ailes du petit ange, et une larme de joie roule sur la joue de la femme, heureuse de sentir que son enfant est pour l'éternité auprès d'elle.

» A gauche, une jeune fille entre dans le paradis : sur son chemin se trouvent son père et sa mère. La mère qui a voulu s'élancer vers sa fille s'écarte à un signe de son mari, qui, par un raffinement de sentiment paternel, semble vouloir attendre que leur fille les reconnaisse elle-même. A droite, deux vieillards, homme et femme, expriment naïvement leur joie en accueillant leur fils qui vient, à la fleur de l'âge, de quitter les champs terrestres. Cette scène est tout un poème ; ce sont les délicieuses impressions que l'on éprouve au foyer domestique, tranportées dans les radieux espaces du paradis. Mais le lieu seul a changé et les cœurs sont demeurés aussi naïfs que sur la terre. »

(Ern. Sc. *National*, 21 sept. 1858.)



SCULPTURE.

HISTOIRE DE L'HUMANITÉ EN QUATRE ÉPOQUES.

Ces groupes statuaires devaient être au nombre de quatre. Trois seulement ont été exécutés. Le quatrième devait représenter l'époque de la *Perfection humaine*, l'artiste n'en a laissé qu'une maquette.

63. — Première époque : La Naissance des Passions.

1860. — Groupe statuaire. $0^{m}55$. — $0^{m}45$. — $0^{m}65$.

Les passions sont nées en même temps que les hommes : Adam, gracieusement groupé avec Ève, ne résiste plus que faiblement et le serpent tentateur va triompher Ce groupe est l'expression des sentiments les plus tendres.

64. — Deuxième époque : Les Luttes.

1860. — Groupe statuaire. $0^{m}70$. — $0^{m}45$. — $0^{m}60$.

La Lutte est symbolisée par deux athlètes aux formes herculéennes se disputant l'empire du monde. A terre,

deux emblèmes, la couronne impériale et le bonnet phrygien, semblent combattre aussi, pour les deux principes qu'ils représentent.

65. — Troisième époque : Le Triomphe de la Lumière.

1862. — Groupe statuaire. $0^{m}65$. — $0^{m}55$. — $1^{m}20$.

Le génie de la civilisation triomphe de l'erreur; la force brutale, désarmée, terrassée, humiliée, gît à ses pieds, et la Civilisation, tenant d'une main le glaive homicide arraché au génie du mal, relève, de l'autre, avec une majestueuse fierté, le flambeau qui doit éclairer le monde.

A côté du titre de ce groupe, l'artiste a ajouté ces mots : *Pour être reproduit en dimensions colossales;* cette indication se rapporte aux trois groupes.

66. — 4e Époque : Perfection humaine (1).

Petite maquette en terre glaise.

Ce quatrième groupe n'a pas été exécuté.

---

67. — Une Femme athlète.

1842. — Statuette. Hauteur, 0,77. — Exp. de Bruxelles 1842, d'Anvers 1843, de Liége 1844.

(1) Cette maquette est placée au-dessus du meuble en chêne qui contient les médailles, bois gravés, palettes de l'artiste.

68. — Une Baigneuse.

1844. — Statuette. Hauteur, 0,45. — Exp. de Liége 1844.

69. — Un Repas de Serpents (1).

Petite maquette en terre, non exécutée.

« Un chasseur, un simple bûcheron peut-être, est attaqué par un serpent. L'homme se débat, broyé, expirant sous l'étreinte des nœuds multipliés du reptile. Quoique armé d'une hache, il ne peut se défendre ; ses membres sont paralysés ; son corps plié, ramassé en une sorte de boule, offre une idée saisissante ; mais on recule d'horreur, quand on songe que cette forme est celle que lui imprime d'instinct le monstre qui va le dévorer. »
(*Catalogue raisonné.*)

70. — La Fraternité (2).

Maquette en terre, non exécutée.

Aucune indication de l'artiste ne peut nous servir pour expliquer le sujet de cette maquette. Un guerrier et un homme des champs s'embrassent et peuvent figurer la fraternité, l'hospitalité ou la paix. Cette maquette semble une variante de celle intitulée : *Perfection humaine*, n° 66.

(1) Au-dessus du meuble en chêne.
(2) Ibidem.

ESQUISSES ET SUJETS DIVERS.

I. — PROJETS NON EXÉCUTÉS.

Wiertz avait déjà tracé le plan d'un second Musée plus vaste que le premier. Ces esquisses ne peuvent donner qu'une faible idée de quelques-unes des œuvres qu'il voulait y peindre.

*71 et 72. — La Fin du monde.

71. Esquisse au crayon sur papier, vers 1840. Hauteur, 0,75. Largeur, 1,27.
72. Esquisse à l'huile de 1855 à 1860. Hauteur, 0,14. Largeur, 0,24.

Cette composition gigantesque devait prendre tout un pan de muraille.

Un immense flux d'hommes se précipite et cherche à se rattacher aux symboles religieux qui restent debout dans la débâcle universelle.

*73. — Les Titans menaçant le Soleil.

Esquisse au crayon. Hauteur, 0,04. Largeur, 0,06.

Ce sujet avait été dessiné au trait avec le fusin sur le pan du mur de l'atelier où se trouve aujourd'hui *la Lutte*

homérique : on en voit encore quelques vestiges. Le petit croquis qui répond à ce fusin en donne une idée.

***74. — La course des nations à la lumière.**

Esquisse au fusin, placée dans un portefeuille.

En avant! toujours en avant! Ce cri de l'humanité a souvent inspiré l'artiste.

Cette ébauche et la suivante sont de celles où il traçait les lignes générales, l'effet principal de son œuvre, comme il l'a dit de Rubens en ces termes :

« En composant, la première ligne que trace le maître, c'est la ligne synthétique, elle embrasse toute l'étendue de la scène ; par son mouvement, elle exprime déjà le caractère du sujet. » (*Mémoire couronné.*)

***75, — La Belgique chasseresse,**

Esquisse au fusin, placée dans un portefeuille.

Encore un sujet national. Cette fois, c'est l'élan patriotique du pays à se défendre, comme à Courtrai, qui eût inspiré l'artiste. La Belgique, montée sur le lion qui la représente, se précipite au combat, suivie de soldats-citoyens qui font feu sur l'ennemi.

76. — L'Apothéose de la Reine.

1856. — Esquisse à l'huile. Hauteur, 1,17. Largeur, 0,77.

Cette esquisse est le projet d'un tableau qui devait décorer un côté de la place Royale, lors des fêtes du 25me anniversaire (juillet 1856). L'artiste y met en scène

tout le peuple des neuf provinces, bannières en tête, qui se précipite sur le péristyle d'un palais pour y saluer de ses acclamations et couvrir de palmes et de fleurs un monument élevé à la Reine des Belges, pendant que, de toutes les fenêtres de la place, des milliers de spectateurs, jetant aussi des couronnes, se mêlent à cet immense hourrah de gloire. Le monument élevé à la Reine est une colonne en spirale, représentant le chemin de vertus qui a mené la reine au ciel ; sur la spirale, des anges ; la bonté, la piété, la charité, etc., figurent ces vertus. La colonne se perd dans le ciel qui s'ouvre et d'où la sainte, entourée d'anges, donne un regard d'amour à sa patrie et vient prendre part à des solennités nationales, faites pour célébrer la fondation de sa dynastie et de notre nationalité.

Cette toile n'eût pas eu moins de 150 pieds de haut, et eût contenu plusieurs milliers de figures : projet gigantesque arrêté par le défaut d'emplacement.

II. — PORTRAITS DE FAMILLE, ETC.

---

*77. — Le père de l'artiste.

1822. — Au crayon en portefeuille.

Ce crayon ne peut être considéré que comme souvenir de famille. L'artiste, à la mort de son père, avait 15 ans ; il n'était pas encore entré à l'académie d'Anvers, lorsqu'il crayonna ce portrait.

78. — La mère de l'artiste.

1838. — Huile. Hauteur, 0,55. Largeur, 0,46.

La mère de l'artiste avait alors 70 ans ; il l'a représentée à son rouet.

79. — Portrait de l'artiste dans sa jeunesse.

Huile. Hauteur, 0,56. Largeur, 0,45.

80. — Portrait de l'artiste dans l'âge mûr.

1860. — Pastel, grisaille. Hauteur, 1,06. Largeur, 0,86.

Ce portrait était destiné par l'artiste à être reproduit par la photographie.

III. — ÉTUDES ET CONCOURS.

---

81. — Vingt-un bois gravés par Wiertz, à l'âge de 11 à 13 ans.

Dans une armoire vitrée.

Une vierge. — Un tartare de Crimée à cheval. — Un paysage. — Louis XVIII. — Un paysage. — Un moucheron. — Un scarabée, etc., etc.

« Je vous envoie une gravure qui est la sainte vierge, que j'ai gravée dans du buis. »

(Lettre à son père et à sa mère, datée de *Dinant*, 1819).

82.— Médailles.

Dans une armoire vitrée.

Huit médailles en argent ou en vermeil obtenues à l'Académie d'Anvers.

Une médaille offerte à l'artiste par la ville de Dinant à l'occasion du prix de Rome, 1832.

Une médaille en or, décernée à l'*Éloge de Rubens*. Anvers, 1840.

Une médaille en vermeil, décernée à un mémoire sur les caractères constitutifs de l'école flamande. Bruxelles, 1863.

*83. — Concours de Rome.

Un portefeuille contenant :

1° L'esquisse du tableau, avec lequel l'artiste a concouru pour le prix de Rome, en 1828.

Sujet : Démocède de Crotone est tiré de son cachot ayant encore les liens aux mains, et conduit devant Darius, qui depuis sept jours et sept nuits souffre d'une inflammation aux pieds et lui demande s'il possède des connaissances en médecine. (Rollin, *Histoire ancienne*.)

Extrait du procès-verbal du jury :

« .... Ayant examiné séparément et comparé avec soin » les œuvres des concurrents, le prix a été accordé à » l'unanimité des voix au n° 5, comme dépassant de » beaucoup le n° 1, bien que le n° 1, comme composi- » tion et expression, possède beaucoup plus de mérite » que le n° 5, et est digne par conséquent d'être encou- » ragé. »

Wiertz écrit à ce propos à un de ses proches :

« Je suis le premier et je ne le suis pas. Les opinions

ont été partagées et le sort a voulu que la pluralité me fût contraire. Quoique l'avantage y consacré ne me soit pas décerné, j'ose dire, vu l'approbation générale, que je l'ai mérité. Aussi, je suis aussi content que si j'avais obtenu tous les avantages. Je prie donc ma mère de s'en réjouir et comme entre nous je n'ai pas besoin d'user de modestie et puis dire franchement les choses comme elles sont, j'ose me flatter, d'après cette épreuve, que je ne dois craindre aucun élève des meilleures académies du royaume. »

2° L'esquisse du tableau qui a obtenu le prix de Rome en 1832.

Sujet : Scipion l'Africain recevant son jeune fils des mains des ambassadeurs du roi Antiochus.

L'original se trouve au musée d'Anvers (salle de réunion de la direction).

Cette esquisse ne donne qu'une très-faible idée de riginal.

IV. — SUJETS DIVERS.

* 84. — Une Tête de mort.

1824. — Trompe-l'œil à l'huile. Hauteur, 0,56. Largeur, 0,45.

Ce petit tableau est le premier qui reste de l'artiste.

« Je me suis mis dans la tête de peindre un enfoncement en perspective dans ma chambre, et dans cet enfoncement (ou niche), qui est placé en un endroit convenable, j'ai placé divers objets, comme des livres sur lesquels est un crâne, à côté une bouteille; j'ai

réussi à merveille l'imitation de la nature, tout y est peint avec précision, et les plus difficiles ont été tentés plus d'une fois de prendre la bouteille hors de la niche ou de lire dans ces livres. » (Lettre de l'artiste à sa mère, datée d'Anvers, le 12 juin 1824.)

* 85. — Le Carnaval de Paris.

1830. — Huile sur papier. Hauteur, 0,20. Largeur, 0,30.

* 86. — Longchamps à la villa Borghèse.

1834. — Huile. Hauteur, 0,32. Largeur, 0,40.

* 87. — Une scène du carnaval de Rome.

Rome, 3 mars 1835. — Huile. Hauteur, 0,36. Largeur, 0,29.

* 88. — Une scène du carnaval de Rome.

Rome, 4 mai 1835. — Huile. Hauteur, 0,27. Largeur, 0,39.

Ces deux esquisses portent le nom de Rome et les dates indiquées plus haut.

« Je n'ai pas encore un atelier assez grand pour mon tableau (*Patrocle*); dans ce moment c'est fort difficile à trouver. En attendant je ne perds pas mon temps, je viens de faire un petit tableau d'une scène de carnaval. » (Lettre à sa mère, Rome 1835.)

* 89. — Mme Lœtitia.

1836. — Huile. Hauteur, 0,52. Largeur, 0,64. — Exposition de Paris, 1839.

« Une nouvelle qui va aussi vous intéresser, c'est la mort de Mme Lœtitia, mère de Napoléon; cette bonne femme s'est pour ainsi dire endormie, elle était âgée de

plus de 80 ans. Elle fut exposée sur un lit funèbre à la curiosité publique. Vous devez bien penser que je n'étais pas des derniers pour voir le personnage le plus intéressant de notre siècle. J'ai fait le jour même son portrait, j'en ai fait un petit tableau que j'ai exposé de suite au grand étonnement de tout le monde qui le croyait fait comme par enchantement. » (Lettre de l'artiste à sa mère, de Rome, le 11 février 1836.)

90. — Le Brigand calabrais.

184.. — Huile. Hauteur, 1,12. Largeur, 0,70.

Ce sujet avait été traité en plus petite dimension à Rome, en 1835.

« Un beau soir, je me promenais, un peu éloigné des murs de la ville. Je contemplais ce beau soleil dorant les montagnes et les bois ; le calme qui régnait dans ces beaux lieux n'était interrompu que par le doux chant des oiseaux qui saluaient les derniers rayons de Phœbus; le silence de la campagne, les fleurs et la molle verdure qui ployaient sous mes pas, tout m'invitait à goûter la douceur du repos, lorsque tout à coup je me sens saisi par le collet, et une voix de tonnerre me crie : Arrête, la bourse ou la vie. Je me retourne avec précipitation et vois avec effroi le canon d'un fusil dirigé sur ma poitrine. Arrête, lui criai-je avec fermeté, je ne suis pas Anglais, je suis artiste peintre, je n'ai jamais d'argent en poche que pour mes modèles ; or, comme je te trouve un fort bon modèle de scélérat, fais-moi le plaisir de rester un instant dans cette position, et mon argent ne sera point perdu. Le brigand sourit et parut goûter la proposition. Je me mets à le croquer, mais je n'ai pas plutôt achevé le buste que le scélérat s'élance sur moi

avec fureur; je réplique par un coup de poing terrible et saisis son arme qu'il tâche de dégager de mes mains; trois fois je la tourne, retourne avec une violence incroyable, trois fois il essaie à son tour de l'arracher de mes mains, sans pouvoir me faire lâcher prise. Je trébuche, il échappe, je m'élance de nouveau sur lui et le prends par le milieu du corps... Je fus bien étonné de ne presser que l'oreiller de mon lit; il était huit heures du matin, j'avais bien dormi et, comme vous voyez, assez bien rêvé... Je m'éveillai donc tout étonné et je pris la résolution de faire le portrait de ce brigand. » (Lettre de l'artiste à un parent, de Rome, 1835.)

***91. — 21 Jeunes Filles.**

Esquisse à l'huile d'un tableau exposée à Gand en 1841, Hauteur, 0,20. Largeur, 0,30.

92. — Une Carotte au patientiotype.

1840. — Huile. Hauteur, 0,22. Largeur, 0,30. (Exposé à Bruxelles en 1842 sous le titre : *un Tableau de genre.)*.

On reprochait à l'artiste de manquer de *fini* dans ses grandes compositions. Il répondit par cette satire peinte, où l'on voit finies avec patience — au *patientiotype* — des fourmis, une mouche, des mille pattes, une toile d'araignée, etc.

***93. — Don Quiblague.**

1844. — Huile. Hauteur, 0,71. Largeur, 0,60. Exp. de Liége 1844.

Caricature d'un journaliste qui avait attaqué le peintre, mais qui, depuis le *Triomphe du Christ,* lui a rendu pleine justice.

*** 94. — Satan.**

1840. — Huile sur papier. Hauteur, 0,37. Largeur 0,59.

*** 95. — Une Tête coupée.**

1855. — Huile sur papier, d'après nature. Hauteur. 0,43. Largeur, 0,57.

Cette tête coupée a été peinte d'après nature.

*** 96. — Les quatre Ages de la vie humaine.**

Costumes italiens. Huile sur papier.

1840. — Esquisse d'une tableau absent. Hauteur, 0,21. Largeur, 0,29. Exp. de Gand, 1841.

*** 97. — Une Vieille.**

1856. — Panneau à l'huile. Hauteur, 0,11. Largeur, 0,09.

Une vieille femme lisant dans un grand livre.

98. — La Curieuse.

Peinture sur la muraille, 185 . Hauteur, 2,05. Largeur, 0,80.

« J'allais chercher de nouvelles surprises de ce genre, que d'autres trous semblables au premier me faisaient prévoir, lorsqu'en me dirigeant du côté de la cloison où ils étaient pratiqués, je vis près de moi, derrière une porte entr'ouverte, une jeune femme, les cheveux détachés, les épaules et les bras nus, dont l'œil vif et souriant me regardait. Par un sentiment de discrétion que l'on comprendra, en raison de la toilette négligée de

cette dame, que je pris pour une personne de la maison, je m'arrêtai en m'inclinant. Un bruyant éclat de rire me fit tourner la tête du côté où j'avais laissé mon ami, dont j'avais complétement oublié la présence.

» Ah ! pardieu! me dit-il en cédant à un violent accès d'hilarité, voilà qui est superbe ! et jamais le talent d'un artiste ne reçut plus sincère et plus naïf hommage ! Il faut, mon cher, que tout ce que vous venez de voir vous ait diablement bouleversé l'esprit et les sens pour que vous en soyez arrivé à ne plus distinguer l'art de la nature, et l'illusion de la réalité.

» Cette apostrophe me fit comprendre mon innocente erreur, et je partageai en toute humilité l'accès de gaieté de mon ami. »

(*Moniteur français*, 9 janv. 1857.)

99. — Le Concierge.

186... — Peinture mate. Hauteur, 1,09. Largeur, 0,69.

Adressez-vous au concierge. Oui, mais il faudrait l'éveiller, car il s'est endormi sur un journal.

100. — Le chien dans sa niche.

186... — Huile. Hauteur, 1,27. Largeur, 0,87.

« Wiertz riait chaque fois qu'il voyait un des visiteurs de l'atelier se reculer vivement, en se trouvant en face de son chien... peint. Et la chose n'est pas arrivée une fois, mais bien des centaines de fois. Il faut dire aussi que ce sujet offre le trompe-l'œil le mieux réussi qui se puisse voir. »

(*Catalogue raisonné.*)

* 101. — Quatre esquisses au pastel.

* 102. — Quatre esquisses au pastel.

* 103. — Six esquisses au pastel.

* 104. — Copies de maîtres.

* 105. -- Esquisses et Études.

14 copies de tableaux de maitres sur 3 cartons.
Sept esquisses à l'huile sur un carton.
13 études, — paysages, — tête, etc. — sur 4 cartons.

Ces copies et esquisses sont placées dans un portefeuille.

V. — PROJETS ABANDONNÉS.

---

* 106. — Le triomphe de Satan.

Fusin, 184... Hauteur, 1,32. Largeur, 0,78.

* 107 & 108. — Esquisses, etc.

Un portefeuille contenant :
1° *Le Christ et les enfants*, crayon 184...
2° *Le Christ au Ciel*, fusin, 184...
3° *Armide*, huile sur papier, 1829.
4° *L'Échelle de Jacob*, huile sur papier, 1848.
Un autre portefeuille contenant 29 études, esquisses, caricatures, etc.

Palettes, pinceaux, chevalets, guitares, etc., ayant servi à l'artiste.

TABLE.

—

(1) Les numéros marqués d'un astérisque sont conservés dans une autre pièce et ne sont visibles que pour les personnes munies d'une permission spéciale.

III. — Sujets modernes.

I. — *Drames et satires.*

II. — *Tableaux de genre.*

IV. — Sujets philosophiques.

SCULPTURE.

HISTOIRE DE L'HUMANITÉ EN QUATRE ÉPOQUES.

ESQUISSES ET SUJETS DIVERS.

I. — PROJETS NON EXÉCUTÉS.

II. — PORTRAITS DE FAMILLE, ETC.

III. — ÉTUDES ET CONCOURS.

IV. — SUJETS DIVERS.

V. — PROJETS ABANDONNÉS.

FIN DE LA TABLE.

OEuvres littéraires d'Antoine Wiertz.

—

A. WIERTZ. — OEUVRES LITTÉRAIRES COMPLÈTES, *y compris* SES ŒUVRES POSTHUMES, *édition illustrée de nombreuses photographies , lithographies et gravures sur bois, avec un* PORTRAIT DE L'ARTISTE, INÉDIT, *photographié d'après nature.* Bruxelles, Ve Parent et fils.

Cette édition réunit toutes les œuvres connues de l'artiste, depuis son *Éloge de Rubens*, couronné à Anvers en 1840, jusqu'à son *mémoire sur les caractères constitutifs de la peinture flamande*, couronné par l'Académie en 1863 ; depuis ses comptes rendus de salons, illustrés, jusqu'à ce qu'il appelait ses Boutades philosophiques ; depuis ses premiers articles de journaux qu'on croyait perdus, jusqu'à son travail complet sur la peinture mate ; enfin des œuvres posthumes, telles que : des fragments d'une étude *sur le beau*, de nouveaux petits pamphlets et un recueil de pensées diverses, philosophiques et artistiques, très-remarquable. L'artiste revit tout entier dans cette édition.

Cette publication est illustrée d'une façon digne de l'artiste : outre les planches séparées et les gravures dans le texte, que l'auteur a ajoutées à ses œuvres, on y

trouve le portrait de l'artiste, si désiré, photographié de son vivant d'après nature.

La première édition est épuisée.

Prix de la seconde édition : 10 fr.

PEINTURE MATE

PAR

A. WIERTZ.

—

SECONDE PARTIE. — LE PROCÉDÉ.

—

Cette brochure est destinée à vulgariser le secret du procédé et à le mettre dans le domaine public.

Prix : 30 centimes.

